Pamph.
Art
W.

STUDIEN

ZUR

UNTERITALISCHEN VASENMALEREI

VON

CARL WATZINGER.

DE VASCVLIS PICTIS TARENTINIS

CAPITA SELECTA.

DISSERTATIO ARCHAEOLOGA QUAM AD SVMMOS IN PHILOSOPHIA HONORES RITE IMPETRANDOS AMPLISSIMO IN VNIVERSITATE FRIDERICIA GVILELMIA RHENANA PHILOSOPHORVM ORDINI TRADITAM VNA CVM SENTENTIIS CONTROVERSIS DIE XXVIII MENSIS IANVARII ANNI MDCCCIC HORA XI PVBLICE DEFENDET SCRIPTOR

CAROLVS WATZINGER
DARMSTADTIENSIS.

ADVERSARII ERVNT

ADALBERTVS WAHL DR. PHIL.
ADOLFVS DE MESS DR. PHIL.
BRVNO SCHROEDER STUD. PHIL.

DARMSTADTII
TYPIS GEORGI OTTO TYPOGRAPHI.
MDCCCIC.

Vorliegende Arbeit umfasst zwei Kapitel einer grösseren Promotionsschrift, die der philosophischen Facultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität vorgelegen hat und später in ihrem ganzen Umfange erscheinen wird.

GEORG LOESCHCKE.

Erklärungsbedürftige Abkürzungen.

A. G. = Die attischen Grabreliefs (die folgende Zahl bezeichnet die Nummer der Tafel).

A. V. = Ed. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.

Ap. V. = Ed. Gerhard, Apulische Vasenbilder.

B. = Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium zu Berlin.

C. R. = Comptes rendus de la commission impériale archéologique.

Dub. Mais. = Dubois - Maisonneuve, Introduction à l'étude des vases peints.

él. cér. = Lenormant et de Witte, élite des monuments céramographiques.

G. A. = Gazette archéologique.

J. = Catalogo del Museo Jatta per Giovanni Jatta.

Inghirami = Inghirami, pitture di vasi fittili Fiesole 1833.

K. = Beschreibung der Vasensammlung in Karlsruhe von H. Winnefeld.

L. = Catalogue of the vases in the british Museum Bd. IV.

M. = Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in München von O. Jahn.

Millin = Millin, peintures de vases antiques.

Millingen = Millingen, peintures antiques de vases grecs.

N. = Beschreibung der Vasensammlung in Neapel, I Museo Borbonico von H. Heydemann.

Not. d. sc. = Notizie degli scavi.

P. = Beschreibung der Vasensammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg.

R. C. = Raccolta Cumana, Beschreibung von H. Heydemann.

S. = Museo Santangelo, Beschreibung von H. Heydemann.

W. V. = Wiener Vorlegeblätter.

I.

Grabschmuck auf unteritalischen Vasen.

Polybius berichtet[1], dass noch zu seiner Zeit der östliche Stadtteil von Tarent mit seinen vielen Grabdenkmälern eine eigne Stadt der Toten bildete. Die Ausgrabungen im Osten der Stadt haben sein Zeugnis bestätigt. Auf und in den Gräbern, die am Mare piccolo auf den Grundstücken der Herrn Colucci und Lo Jucco aufgedeckt wurden, fanden sich Reste der von Polybius gesehenen Denkmäler.[2] Aehnliche Funde wurden in Ruvo[3] und Canosa[4] gemacht. Dass trotz der Dürftigkeit der Angaben und der Geringfügigkeit der Funde eine Reconstruktion der apulischen Grabmäler versucht werden kann, verdankt man den unteritalischen Vasen, die auf hunderten von Exemplaren Darstellungen des landesüblichen Grabschmuckes erhalten haben. Wir dürfen diese Bilder, wenn wir die Freiheit der Vasenmaler ihren Vorlagen gegenüber vor Augen behalten, wie Abbildungen vorhandener Denkmäler benutzen und an ihrer Hand versuchen, ein Bild der Grabkunst zu entwerfen, wie sie seit dem Ende des V. Jahrhunderts in Tarent und Umgegend geblüht hat. Zur Erläuterung und Veranschaulichung sind hierbei die in Unteritalien gefundenen Reste von Grabdenkmälern und als Analogie der Schmuck attischer, böotischer und kleinasiatischer Gräber heranzuziehen. Es wird sich ergeben, dass von dort Formen der apulischen Grabdenkmäler entlehnt sind.

---

[1] VIII, 30.

[2] Vgl. G. A. 1881/82 S. 172 ff. Not. d. sc. 1881 S. 418 ff. J. H. S. VII S. 1 ff.

[3] Nach G. Jatta (Catalogo del Museo Jatta S. 57 ff.) Reste von Grabstelen.

[4] Vgl. A. Z. 1857 S. 55 ff. Taf. 104, 1.

Der vornehmste Schmuck des Grabes ist das Heroon oder die Aedicula, die in verschiedenartiger Weise dargestellt wird. Die einfachste Form ist die, dass die Aedicula von 3 unverzierten Seitenwänden gebildet wird, die ein einfaches Gebälk tragen.[1] Bei reicher ausgestatteten Exemplaren hat die Stirnfläche der Seitenwände die Form ionischer Pilaster,[2] oder es tritt vor die Aedicula noch eine von 2 ionischen Säulen getragene Halle.[3] Das Gebäude wird dann mit einem Giebel und Akroterien versehen und auf eine Basis gestellt. Dies ist die gewöhnliche Gestalt der Aedicula auf den Vasen.[4]

Bisweilen ruht das Giebeldach statt auf festen Seitenwänden auf 4 ionischen Säulen,[5] so dass die Architektur über dem dargestellten Gegenstand eine Art Baldachin bildet. Dorische Säulen kommen als Träger nur auf einer Vase,[6] korinthische auf den Vasen niemals vor. Diese Thatsache ist von Wichtigkeit für die Beurteilung der in Tarent gefundenen Architekturfragmente des Berliner Museums.[7] Unter diesen finden sich nämlich nur korinthische Kapitelle (999f—e), zum Teil zwischen den Voluten mit Sirenen und Niken geziert; sie gehören also zu jüngeren Bauten als die auf den Vasen dargestellten und zeigen, wie sich die Grabkunst in Apulien weiter entwickelt hat.

Ueber dem Architrav wird bisweilen ein Metopen- und Triglyphenfries angebracht;[8] das Tympanon des Giebels wird

---

[1] N 2203, R. C. 13. mit Giebel B 3260 (Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. 26).

[2] P 428 (Minervini, Mon. di Barone Taf. 21). J 423. N 2397. S. 6. 7.

[3] Dass die ionischen Säulen frei stehen und nicht die Seitenwände profilieren, ergiebt sich aus den Binden, mit denen sie öfters umwunden sind, z. B. Fontana 41 = Bonn Inv. 100.

[4] Vgl. Dub. Mais. 28. 39. 86. Millin II 27. 32. 33. 38. Millingen 19. — M 852, wo die Aedicula auf 6 ionischen Säulen ruht, bildet eine einzig stehende Ausnahme.

[5] Vgl. B 3155 (Genick, Keramik Taf. VI). B 3260 (Gerhard, Trinksch. u. Gef. 23—26). N 3246 (sächs. Ber. 1875 Taf. IV). P 353.

[6] Ap. V. B 8. Zweifelhaft scheint mir die Darstellung Millin II 29.

[7] Antike Skulpturen in den Museen zu Berlin: 885 und 999.

[8] Vgl. Dub. Mais. 28. 86. él. cér. I 35. L. F. 352 (Taf. XI).

mit Medusenköpfen,[1] φιάλαι[2] und Rosetten[3] geschmückt; einmal dient eine kleine ionische Säule als Stütze des Giebels[4]. Die Verzierung der Decke mit Kassetten, wie sie einzelne Vasenbilder zeigen,[5] findet durch das Berliner Fragment 999e ihre Bestätigung. An dem Giebel werden Palmettenakroterien angebracht, eine Palmette in voller Vorderansicht in der Mitte, auf den Ecken eine im rechten Winkel zusammengefaltete, von der die eine Hälfte nach vornen, die andere nach der Seite schaut. Die Vasenmaler geben meist nur die vordere Hälfte wieder,[6] seltner in komplettierender Darstellungsweise die ganze Palmette, auseinandergefaltet.[7] Das Vorkommen von Sphingen als Eckakroterien[8] gestattet uns, die beiden Greife (885 h und i) in Berlin ebenso aufzufassen. Dass auch die Steinvasen (999 p—s) am Giebeldach angebracht waren, darf man vielleicht daraus schliessen, dass solche Vasen auf Gebäuden hellenistischer Reliefbilder in entsprechender Weise verwandt werden.[9] Bisweilen haben die Akroterien die Form spitzer hoher Dreiecke;[10] diese bildeten augenscheinlich den plastischen Untergrund gemalter Palmetten,[11]

[1] Vgl. M 849 (Inghirami IV Taf. 393) B 3259. N 2197. 2198. J 408.

[2] Vgl. Millin II 27. 33. L. F. 284. 334. J 424 (Bull. Nap. I Taf. 3). M 810 (Inghirami IV Taf. 389). Für diese Gegenstände, die man bald als Schilde, bald als Schalen zu bezeichnen geneigt ist, scheint mir der Name φιάλαι deswegen empfehlenswert zu sein, da auch die Alten mit φιάλαι sowohl Schilde wie Schalen bezeichneten. So heisst bekanntlich der Schild auf dem Giebel des Zeustempels in Olympia in der Weihinschrift φιάλη, und in der Dichtersprache ist die Benennung des Schildes als φιάλη ebenfalls beliebt (Vgl. Paus. V, 10, 4. Dittenberger und Purgold, Inschriften von Olympia S. 372).

[3] Vgl. Dub. Mais. 86.

[4] R. C. 7. Analogieen finden sich in Kleinasien, z. B. an den Seiten des Deckels auf dem Satrapensarkophag von Sidon zwischen den beiden Sphingen, nécropole royale de Sidon Taf. 15. Zu vergleichen sind auch die Giebel phrygischer Grabfassaden z. B. Perrot-Chipiez Bd. V. S. 107.

[5] Vgl. B 3262 (Ap. V. 16).

[6] Vgl. Dub. Mais. 28. Genick, Keramik Taf. VI.

[7] Vgl. L. F. 352 (Taf. XI) und N 1761 (Millingen 16).

[8] él. cér. I 67.

[9] Vgl. Schreiber, hellen. Reliefb. Taf. IX A und LXVIII A.

[10] Vgl. Dub. Mais. 39. 86.

[11] Vgl. Millingen 16.

deren Wiedergabe sich die lucanischen Vasenmaler besonders gern erspart haben.

Auf einer Amphora in Karlsruhe ist der Giebel der Aedicula durch einige pyramidenförmig aufsteigende Stufen ersetzt, auf deren oberster eine Schale steht.[1] Diese Form hat ihre nächste Analogie im Mausoleum von Halikarnass und andern Denkmälern im Süden der kleinasiatischen Halbinsel.[2] Da gleichartige Bauwerke an anderen Orten nicht nachgewiesen sind,[3] und Tarent mit der Stadt Knidos engen Handel unterhalten hat,[4] so darf man diese Bauform vielleicht als eine Folge dieser Beziehungen ansehen.

Die Basis, auf der die Aedicula steht, ist gewöhnlich ein Oblong ohne ornamentale Verzierung. Nicht selten aber ist sie von besonderer Grösse und Höhe, seitlich ausgeschweift,[5] bei sorgfältigen Bildern oben und unten profiliert und steht auf einer Stufe.[6] Die vordere Fläche der Basis ist dann meist mit Mäander, Palmetten, Ranken, Weinlaub geschmückt, einmal auch mit Flügelfrauen in Hochrelief,[7] deren Leib in Ranken ausläuft. Seltner dienen Metopen und Triglyphen[8] zur Verzierung der Basis. Die Metopen sind einmal mit *φιάλαι*,[9] ein anderes Mal mit Reliefffiguren, sechs weissgemalten Athleten,[10] geschmückt. Diese auffällige Verzierung mit Metopen und Triglyphen kehrt wieder bei dem neben oder

[1] K 384.

[2] Vgl. Newton, Halicarnass, Cnidos and Branchidae I Taf. 18 21. Taf. 63.

[3] Das sog. Grabmal des Theron bei Agrigent (Newton a. a. O. Taf. 31, 4) steht wohl auch unter kleinasiatischem Einfluss. Die siebenstufige Basis der Stele auf dem Bild der Lekythos A. M. XV Taf. I ist wahrscheinlich nicht auf dem Altar, sondern hinter ihm stehend zu denken.

[4] Vgl. Herodot III, 138.

[5] Vgl. él. cér. III, 43. Fontana 41 = Bonn. Inv. 100. L. F. 352 (Taf. XI).

[6] Vgl. Fontana 40 = Bonn Inv. 99. Inghirami I, Taf. 19 (L. F. 284).

[7] N 3246 (sächs. Ber. 1875 Taf. IV).

[8] Fontana 40 = Bonn Inv. 99. N 1761 (Millingen 16). L. F. 283.

[9] B 3155 (Genick, Keramik Taf. VI).

[10] L. F. 276.

vor den Grabsäulen stehenden Altar, der τράπεζα.[1] Ebenso werden auch den Göttern geweihte Altäre verziert, so ein Altar, an dem das Palladion steht,[2] oder ein anderer, auf dem Alkmene verbrannt wird;[3] der Vasenmaler Python versieht bei der Darstellung der Verbrennung der Alkmene den aus Holz aufgeschichteten Scheiterhaufen oben mit Metopen und Triglyphen, um ihn deutlich als Altar für ein den Göttern geweihtes Opfer zu kennzeichnen.[4] Demnach ist für den Altar in Unteritalien der Schmuck mit Metopen und Triglyphen nachweisbar,[5] und das ebenso verzierte hohe Postament der Aedicula kann man sich aus einer Vereinigung der früher allein auf dem Grabe stehenden τράπεζα und der Aediculabasis entstanden denken. Als Tisch wird auch wirklich das breite Postament in Apulien benutzt;[6] auf der freien Fläche vor der Halle des Tempelchens stehen die Lekythoi, Amphoren, Alabastra, Schalen, Kantharoi und Kalathoi, die als Gaben an die Toten von den Leidtragenden dargebracht zu werden pflegen.

---

[1] Vgl. Inghirami I Taf. 137. Brückner, S. B. d. Wien. Akad. CXVI Heft 1, S. 13.

[2] A. Z. VI, Taf. 15.

[3] Ann. 1872, Taf. A.

[4] J. H. S. XI Taf. 7. Vgl. auch P 452 (Mon. VI, 71) Tischbein, vases Hamilton II, 6. N 2411 (Mon. VII, 37), wo die Bedeutung des Altars als τράπεζα unverkennbar ist.

[5] Die Verzierung des Altars mit Triglyphen und Metopen ist nicht auf Unteritalien beschränkt geblieben. Am Anfang des III. Jahrhunderts taucht derselbe Schmuck auf an dem berühmten Sarkophag des L. Scipio Barbatus (vgl. v. Rohden, Baumeister S. 1556) und in sullanischer Zeit an dem Altar im sog. Aesculaptempel in Pompei (Overbeck-Mau, Pompei S. 112), der in seiner Form mit dem Altar auf der Amphora N 2411 (Mon. VII, 37) übereinstimmt. Eine Einwirkung des griechischen Mutterlandes auf Rom ist im III. Jahrhundert noch nicht anzunehmen. Das Aufkommen der neuen Dekoration für Altar und Sarkophag wird also aus dem Einfluss zu erklären sein, den seit dem III. Jahrhundert besonders Tarent auf Rom ausgeübt hat. Auch etruskische Sarkophage übernehmen später dieselbe Verzierung (vgl. Ant. Denkm. I Taf. 20).

[6] Vgl. Inghirami I Taf. 32. J 409. 416. 1337. Fontana 41 ist die obere Fläche des Postaments nach vornen aufgeklappt, so dass die Innenfläche der 5 darauf liegenden Schalen sichtbar wird.

Die Verschmelzung der τράπεζα und der Basis des Grabreliefs zu einer Einheit ist bereits in Attika vorgebildet.[1] Denn so ist es zu erklären, wenn in der breiten Basis einer Aedicula vor den Anten noch die Reste marmorner Lekythen stecken[2] oder wenn vor dem Relief der Korallion in der Basis sich 5 Löcher befinden,[3] von denen eines noch den Fuss eines Alabastrons enthielt. Wie hier zu dem alten Grabtisch das Grabrelief hinzugefügt ist, so kann auch die hohe mit Palmetten bekrönte Stele auf die τράπεζα gestellt werden, z. B. bei dem Grabmal des Agathon,[4] wo sich noch 6 Einsatzlöcher für Votivvasen in dem hohen Postament erhalten haben.

Dass auf den Tarentiner Grabdenkmälern auch fortlaufende Figurenfriese vorhanden gewesen sind, obgleich sie auf den Vasen nie dargestellt werden, beweisen die Fragmente aus Tarentiner Kalkstein in Berlin,[5] die zuerst von Conze publiziert und in ihrer Bestimmung richtig erkannt worden sind.[6] Nach der Grösse können zu ein und demselben Fries nur 885 b—d gehört haben. Das den unteritalischen Aediculae ähnliche Heiligtum der Göttermutter auf dem Terrakottarelief der Sammlung Saburoff[7] legt die Vermutung nahe, dass die Friese an der Basis angebracht waren.[8] Die Ranken- und Blütenornamente mit Befestigungslöchern auf der Rückseite (885 g) und die Bruchstücke von Blättern einer grossen Palmette mit glatter Hinterfläche (999 d) sind dann ebenfalls als Reste von Basisverzierungen aufzufassen. Wichtig ist unter den Berliner Bruchstücken ein Relief (885 p), das an drei Seiten (die vierte ist abgebrochen) mit einem hervorstehenden Rand umgeben ist. Wegen dieses Randes kann es nicht als Metope aufgefasst werden. War es vielleicht in der Seiten-

---

[1] Vgl. Brückner, S. B. d. Wien. Akad. CXVI Heft 1, S. 14.

[2] v. Sybel 3351.

[3] v. Sybel 3317 (Curtius, Karten v. Athen Taf. IV, 4).

[4] v. Sybel 3319 (Curtius a. a. O. IV, 5).

[5] a. a. O. No. 885. 999.

[6] S. B. d. Berl. Akad. 1884 S. 621 ff.

[7] Furtwängler, Sammlung Saburoff. Taf. 137.

[8] Hierher werden auch die beiden 0,25 m hohen Kriegerstatuetten gehören, die Viola beschreibt Not. d. sc. 1881 S. 436.

wand der Aedicula eingelassen ähnlich wie die Mänadenreliefs an dem Terrakottatempelchen der Sammlung Saburoff? Die Darstellung ist man versucht auf Niobiden zu deuten. Das Relieffragment 885 q darf man sich vielleicht nach Analogie der angeführten Londoner Amphora als Metope zwischen Triglyphen angebracht denken.

Bei den ausserhalb der Gräber gefundnen und als Friese publizierten Terrakottafragmenten aus Tarent[1] lässt sich kaum mit Bestimmtheit sagen, ob es Friese gewesen sind. Dass sie zur Verzierung von Aediculae gehört haben, wird dadurch wahrscheinlich, dass sich über den Gräbern auch als Antefixe verwandte Terrakottaköpfe gefunden haben.[2]

Von der grössten Grabarchitektur in Apulien besitzen wir nur unvollkommene Nachrichten.[3] Nach Text und Abbildung bestand sie aus einer Aedicula mit sechs ionischen Säulen in der Front, die sich über einem Erdgeschoss mit dorischer Architektur erhob. Die Metopen waren nach der Zeichnung mit Reliefs geschmückt. Während auf den tarentinischen Vasen Bauten von ähnlicher Ausstattung und Grösse fehlen, lassen sich in Attika Spuren ähnlicher Naiskoi nachweisen. Mit Recht wird Wolters das Relieffragment mit der Darstellung trauernd gelagerter Frauen zwischen Triglyphen für die Verzierung eines entsprechend grossen Grabbaus in Anspruch genommen haben.[4]

Wenn wir von dem Canosiner Grabtempel absehen, so scheint für den Aufbau und den Schmuck der Aediculae, wie er sich aus den Vasenbildern und den Resten ergeben hat, attische Kunst nicht das Vorbild abgegeben zu haben. Schon die in Apulien angewandte Technik, die Figuren ein-

---

[1] Vgl. J. H. S. VII S. 33 Taf. 63.

[2] J. H. S. VII Taf. 32. Ob die von Pottier (les statuettes de terre cuite S. 210) angeführten Terrakottafigürchen und die von Curtius (2 Giebelgruppen aus Tanagra, Abhandlungen d. B. A. 1878 Taf. 5, 3) publizierte Frau im Schema der Trauer zur Verzierung von Grabtempelchen gehört haben, lässt sich nicht ausmachen.

[3] A. Z. 1857 S. 55 ff. Taf. 104, 1. Bericht und Abbildung stimmen nicht völlig überein.

[4] A. M. XVIII S. 1 ff. Taf. 1.

zeln zu arbeiten und dann auf einen glatten Hintergrund aufzusetzen, hat keine Analogie in der attischen Grabkunst. Sie findet sich in Attika nur am Erechtheion, das aber in seiner Architektur starke ionische Einflüsse zeigt.[1] Ferner sind in Attika bei den Naiskoi dorische Säulen die Regel, während in Apulien fast ausschliesslich die ionische Säulenordnung vorkommt. Vor allem aber ist der attischen Kunst fremd der Reichtum an Variationen der ionischen Säule, der nicht nur bei den die Aediculae tragenden, sondern auch bei den alleinstehenden Säulen zu erkennen ist. Auf diese müssen wir hier genauer eingehen und dabei auch die Aediculae auf den Theater- und Unterweltsvasen heranziehen.

Die in Apulien gewöhnliche Form des ionischen Kapitells[2] scheint bei rein attischen Bauten überhaupt nicht vorzukommen. Ihr sind vielmehr am nächsten verwandt die altertümlich aussehenden Kapitelle der Säulen an kleinasiatischen Felsengräbern, von denen Puchstein nach Texier drei zusammengestellt und auf die Aehnlichkeit des dritten mit dem Erechtheionkapitell bereits aufmerksam gemacht hat.[3] Bisweilen steigen in Apulien die Voluten der Kapitelle einzeln von unten auf wie bei dem äolischen Kapitell.[4] Diese Form findet sich in Attika vor den Perserkriegen bei den bemalten Säulen, die als Basen für Weihgeschenke dienten und in ihrer Konstruktion sich als eine Uebertragung der Holzsäule in Stein darstellen.[5] Auf streng rotfigurigen Vasenbildern kehrt dieselbe Form wieder in der hölzernen Hausarchitektur,[6] und in der Verzierung hölzerner Stuhlbeine hat sie sich noch bis ins V. Jahrhundert gehalten.[7] Während

[1] Vgl. Puchstein, das ionische Kapitell S. 26 f.

[2] Vgl. W. V. E, 2, 4. Mon. VI, 66. Inghirami I Taf. 12. 19. 20. II Taf. 151. 156. W. V. III, 3, 1 u. 2. él. cér. III, 91.

[3] Vgl. a. a. O. S. 34 f.

[4] Vgl. él. cér. I, 35. Inghirami II Taf. 153. Entsprechende Kapitelle auch auf etruskischen Urnen unter ionischem Einfluss z. B. Martha, l'art étrusque S. 199. 289 und in Kition auf Cypern (Perrot-Chipiez' Bd. III S. 264).

[5] Vgl. Ant. Denkm. I Taf. 18, 3. Borrmann, A. J. III S. 276. 282.

[6] Vgl. Hartwig, Meisterschalen Taf. 54. W. V. 1889, VII, 10a.

[7] Vgl. W. V. I, 1, 1. 3. él. cér. III, 9.

aber in Attika in der Architektur die altertümlichen Kapitelle schon im Laufe des V. Jahrhunderts verschwinden, bestehen sie in Unteritalien weiter. Ein dem IV. Jahrhundert angehörendes analoges Kapitell hat Studniczka im Museum zu Metapont nachgewiesen.[1]

Für die Erscheinung, dass das Kapitell aus zwei übereinandergesetzten Wülsten mit Einziehung dazwischen besteht,[2] einer Art Verdoppelung des dorischen Kapitells, ist an das Kapitell der Säule zu erinnern, die in der Kopie der Varvakeionstatuette die Nike trägt. Auch Verdoppelungen des ionischen Kapitells treten auf, indem in altertümlicher Weise das Sattelholz mit je zwei übereinanderliegenden Voluten verziert wird.[3] Abgesehen von den persischen Kapitellformen ist hierzu die beste Analogie ein etruskisches Kapitell im Museum zu Florenz.[4] Die etruskischen Kapitellformen sind aber nicht in Etrurien heimisch, sondern stammen, wie längst anerkannt ist, aus Jonien.

Nach Jonien weist auch das vereinzelte Vorkommen von columnae caelatae auf unteritalischen Vasen.[5] Am unteren Teile des Schaftes hört die Kannelierung plötzlich auf und wird abgelöst durch einen umlaufenden Streifen, der entweder unverziert gelassen oder mit Palmetten geschmückt ist. Durch einen umlaufenden Eierstab ist der Schaft dann nach unten abgeschlossen. Die columnae caelatae sind in Jonien heimisch[6] und treten ausserhalb Joniens bis jetzt nur hier auf. Der untere Abschluss der Säule mit Eierstab erinnert uns wieder an das in Kleinasien gefundene Terrakottatempelchen der Sammlung Saburoff, das wir schon mehrfach als gute Analogie zu den tarentinischen Aediculae heranziehen konnten. Hier ist der Schaft der Säule unten von einem Zickzackband umschlossen. Die letzten Ausläufer dieser

[1] Vgl. Borrmann a. a. O. S. 276.
[2] Vgl. él. cér. III, 43. Genick, Keramik Taf. VI.
[3] Vgl. W. V. 1889, XI.
[4] Martha, l'art étrusque S. 166 fig. 133.
[5] Vgl. él. cér. IV, 88. L. F. 212.
[6] Vgl. Durm, Baukunst der Griechen S. 254.

Säulenverzierung sind in den Architekturen des II. Stils auf römischen Wandgemälden zu erkennen.[1]

Bei reicher ausgestatteten Säulen läuft um den Hals der Kapitelle ein Anthemion,[2] mit dem das Kapitell des Erechtheions und anderer ionischer Tempel zu vergleichen ist,[3] oder die Kanneluren sind von dem Kapitell durch ein von je zwei Riemen umschlossenes Netzmuster getrennt.[4]

Auf zwei Unterweltsvasen wird die Stütze des Daches durch Figuren gebildet, die auf Säulen oder Postamenten stehen. Bei der einen sitzt auf dem Abacus der ionischen Säule eine Sphinx, auf deren Flügeln und Kopf der Architrav ruht;[5] bei der anderen erhebt sich aus einem hoch aufsteigenden Akanthusblattwerk ein kannelierter Untersatz mit Deckplatte. Auf ihr steht eine nackte Karyatide und trägt auf ihrem Kopf den Architrav.[6] Aus Akanthusblättern aufsteigende Säulen erscheinen auch auf der Andromedahydria in London.[7] Die Heimat dieser Ausgestaltung der Säule ist in Kleinasien zu suchen. Denn auf der in der Krim gemachten Lekythos des Xenophantos dienen entsprechende Säulen als Stütze der Dreifüsse. Die aus Akanthuskelchen emporsteigenden Säulen sind dann in Rom in die Architekturen des II. Stils, wie sie auf pompeianischen Wandge-

---

[1] Vgl. Mon. XI, 22. 23. 24. 28 (Palatin) Mon. XII, 5. 17. 18. 1 . 23 (Villa Farnesina). Zu erwähnen ist noch das Kapitell der Säulen auf der späten Orestesvase (P 349. C. R. 1863, Taf. 6), das etwa die Form eines umgekehrten Kelches hat. Wenn man der Zeichnung des Vasenmalers trauen darf, so wäre zu vergleichen das Kapitell der Säulen einer etruskischen Grabstele (Micali, Monumenti inediti Taf. 59), die in ihrer Architektur deutlich die ionischen Vorbilder verrät, z. B. durch den Zahnschnitt innerhalb des Giebels. Dieser kehrt wieder am Terrakottatempelchen der Sammlung Saburoff und an phrygischen Grabfassaden (Perrot-Chipiez, Bd. V. S. 126, fig. 77. 132, fig. 84. 136, fig. 90).

[2] Vgl. él. cér. IV, 88.

[3] Vgl. Durm, a. a. O. S. 248.

[4] Vgl. W. V. E, 4, dazu W. V. III, 3. 1.

[5] W. V. E, 3.

[6] W. V. E, 2.

[7] L. F. 185.

mälden dargestellt werden, übernommen und weiter entwickelt worden.[1] In diesen Architekturen kehren auch die auf Säulen stehenden Karyatiden als Gebälk- und Giebelstützen wieder.

Die freistehenden Stützfiguren dürfen als Vorstufe sowohl für die wirklichen Karyatiden, die nicht mehr auf Postamenten stehen, wie für die mit Figuren geschmückten Kapitelle angesehen werden, die uns in Kleinasien und Apulien begegnen. Die Bruchstücke solcher figürlicher Kapitelle aus Tarent im Berliner Museum geben für die Datierung der apulischen Vasen einen wichtigen terminus ante quem. Denn sie gehören nicht nur, wie schon hervorgehoben wurde, der korinthischen Ordnung an, die auf den Vasen noch fehlt, sondern sie zeigen auch in Form und Verzierung die nächste Verwandtschaft mit Säulenkapitellen von Bauten der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts. Ein besonders einfaches Beispiel, das wohl noch in die Mitte des IV. Jahrhunderts zu datieren ist, bietet ein mit auf Voluten sitzenden Sphingen dekoriertes Kapitell aus Pisa.[2] Am nächsten stehen den Berliner apulischen Kapitellen die Pilasterkapitelle aus dem Didymaion, von denen das an Ort und Stelle gefundene von Rayet zur Reconstruktion der Aedicula benutzt worden ist, unter der, wie unter einem Baldachin, das Kultbild stand.[3] Die Verzierung des Kapitells mit Frauengestalten, deren Körper in Ranken ausläuft, erinnert nicht nur stark an die Berliner Bruchstücke, sondern hat eine vollkommene Entsprechung in der Dekoration der Basis des Grabmals auf der Niobeamphora.[4] Auch die Pilasterkapitelle der bald nach 340 gebauten Propyläen von Priene,[5] bei denen die Fläche zwischen den Voluten mit Frauen in Ranken geschmückt ist, sind hier zu vergleichen. Aus gemeinsamem ionischem Vor-

[1] Vgl. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei. Atlas, Taf. V (hier stehen die Blätter noch von der Säule ab), Mon. XI, 44. XII, 17—19. 23 (Villa Farnesina). XI, 22—24. 28 („tablinum" vom Palatin).

[2] G. A. III, Taf. 10.

[3] Vgl. Rayet-Thomas, Milet et le golfe Latmique II S. 70. Taf. 39. 45. 46.

[4] N 3246 (sächs. Ber. 1875 Taf. IV).

[5] Vgl. Durm, Baukunst der Griechen S. 275, fig. 196.

rat schöpfen ferner die cyprischen Künstler bei den Kapitellen, die als Verzierung zwischen den oberen Voluten Sphingen in Ranken zeigen.[1] Aus Jonien wird also diese Kapitellform nach Unteritalien gekommen sein; hier finden wir sie zuerst in der Grabkunst verwandt.[2] Da nun die datierten Beispiele entsprechender Kapitellformen der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts angehören, wird man die Vasen, auf denen die Grabarchitekturen noch des figürlichen Schmuckes entbehren, in die Zeit vor Alexander d. Gr. datieren müssen.

Von dem Aufbau der Grabmäler, die auf den Vasen dargestellt sind, und die natürlich neben den Architekturen, zu denen die Berliner Fragmente gehören, noch fortbestanden haben werden, hat sich nichts erhalten. Diese auffallende Thatsache findet wohl dadurch ihre Erklärung, dass diese Aediculae aus vergänglichem Material: Holz, Thon und Stuck

[1] Vgl. Cesnola, Collection of Cypriote antiquities Taf. 99. 100. Musée Napoléon III par Longpérier Taf. 33. 4, 5. — In Rom knüpft in der ornamentalen Verwendung der menschlichen Gestalt die Architektur in der Zeit Traians wieder an die griechischen Traditionen an. An Kapitellen aus dieser Zeit finden wir Niken inmitten von Waffen und Trophäen (Vgl. Strack, Baudenkmäler des alten Rom Taf. 36 und 39); am Traianeum in Pergamon (Pergamon Bd. V, 2. Taf. 34) sind die Akroterien in der Form von Frauengestalten gebildet, die im Mittelpunkt eines virtuos gearbeiteten Rankenwerks aufsteigen. In dieselbe Zeit wird auch das von de Chanot publicierte Kapitell aus Pisa gehören (G. A. III Taf. 29. 30).

[2] Ueber die Entstehung des figürlichen Ornaments hat, Furtwänglers Beobachtungen weiterführend, zuletzt Pernice (Griechisches Pferdegeschirr. Berl. Winckelmanns Progr. 56) gehandelt. Zuerst versucht worden ist die Verwendung der Menschengestalt als Ornament in der Tektonik. Auf apulischen Vasen im Anfang des IV. Jahrhunderts treten zuerst die in Rankenwerk übergehenden Menschenfiguren auf (z. B. B 3264), dem entspricht die Verwendung an Metallgeräten, auf denen sich das Ornament nicht so frei entfalten kann wie in der Malerei, und an steinernen Gegenständen, wie des Sessels aus dem Parthenon, der den apulischen Amphoren ungefähr gleichzeitig ist (Vgl. Pernice a. a. O. S. 9). Erst später wagt man es, das neue Ornament auch in die Architektur zu übertragen, und auch hier wird die Anwendung in der Grabarchitektur der an grossen Tempeln vorausgehen. Es ist also auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass das Aufkommen der figürlichen Kapitelle in Unteritalien älter ist als ihr Erscheinen in der ionischen Tempelarchitektur.

hergestellt waren. Dafür sprechen, abgesehen von der Schlankheit der Säulen, die schon besprochenen Formen der Kapitelle, die uns durch die Vasenbilder überliefert sind. Die aufsteigenden äolischen Voluten kommen in Attika bereits im V. Jahrhundert nicht mehr in Stein vor; sie haben sich, wie wir gesehen haben, nur noch in der Holzarchitektur gehalten. Ebenso legt das Vorkommen verdoppelter dorischer Kapitelle den Gedanken an Holzarchitektur sehr nahe. Ausschlaggebend ist die Form des auf dem Kapitell ruhenden Abacus. Während er bei den Steinsäulen stets sehr niedrig ist und kaum in die Augen fällt, ist er hier meist so hoch wie das Sattelholz mit den Voluten und oft oben noch besonders profiliert.[1] Demnach ist bei den Aediculae an eine Steinarchitektur nicht zu denken. Für die Verwendung vergänglichen Materials in der Grabkunst bietet wieder Jonien die beste Analogie.[2]

---

[1] Vgl. Gerhard, Trinksch. u. Gef. II Taf. 23. 24. Ap. V. Taf. 16. B 8. 9. 10. Mon. VI, 66. Inghirami I Taf. 12. 19. 20.

[2] So stammen aus Jonien wahrscheinlich die Vorbilder für die mit Terrakotta- oder Stuckfiguren verzierten Holzsärge, vgl. C. R. 1866 Taf. 1. 2. S. 5 ff., 1875 S. 5 ff., 1882–88 Taf. 3. 5, 4–9. Stark, Niobe S. 206.

Das oben festgestellte Vorherrschen ionischer Architektur ist in Tarent und Umgegend, wo man dorische Kunst erwarten sollte, sehr auffallend und weist auf einen alten, noch im IV. Jahrhundert ununterbrochen wirkenden Einfluss ionischer Kultur hin. Man wird sich fragen müssen, von wo her diese starke Einwirkung auf Tarent ausgeübt worden ist. Handelsbeziehungen zu Knidos können einen so übermächtigen Einfluss nicht erklären; die ionischen Kunstformen müssen bereits in einer ionischen Kolonie Unteritaliens ausgebildet und von dort nach Tarent übertragen worden sein. Ebenso beginnt die Einwirkung attischer Kultur in Unteritalien erst, nachdem eine attische Kolonie, Thurii, in Unteritalien festen Fuss gefasst hat und so ein Centrum der Ausbreitung geschaffen ist. Wenn man eine Vermutung wagen darf, so möchte ich an Rhegion und Elea erinnern. Von Rhegion kommt Pythagoras nach Tarent, um die Gruppe der Europa auf dem Stier zu arbeiten, mit Rhegion als einziger Verbündeten erleidet Tarent die schwere Niederlage gegen die Japyger. Für freundschaftliche Beziehungen Rhegions zu Phokaea in Kleinasien spricht, dass die nach der Seeschlacht gegen die Etrusker aus Alalia ausgewanderten Phokäer in Rhegion Aufnahme finden, ehe sie Elea in Lucanien gründen (Herod. I, 167). Eine engere Verbindung von Elea und Thurii darf vielleicht aus der Nachricht des Skylax (*Ἐλέα Θουρίων ἀποικία*) erschlossen werden (vgl. Münter, Velia in Lucanien. Altona 1818).

Eine zweite in Unteritalien gebräuchliche Form des Grabmals ist die Stele. Wie in Attika erscheint sie in der Regel mit dem Grabaltar verbunden. Die aus Jonien nach Attika gelangte Stele mit Palmettenbekrönung[1] fehlt in Unteritalien so gut wie völlig; denn ihr Vorkommen auf einer späten kampanischen Amphora ist singulär.[2] An einen Einfluss von Attika her ist nicht zu denken, da die schlanke Stele im IV. Jahrhundert längst abgekommen ist; das vereinzelte Auftreten wird sich aus ionischer Sitte erklären, die in Campanien Eingang gefunden hat.

Häufiger ist in Unteritalien die Bekrönung der Stele mit einem Giebel,[3] die auch in Attika in späterer Zeit gebräuchlich ist.[4] Auch bei ihr wird die Basis durch daraufgestellte Gefässe als τράπεζα gekennzeichnet.[5] Ein Giebel aus Tarent mit Ansätzen für das Auflager von Palmettenakroterien im Berliner Museum (999a) ist schon von Conze als zu einer Stele gehörend erkannt worden.

Die, wie es scheint, auf den Vasen zuerst vorkommende und demnach wohl älteste Form des Grabschmucks ist die ionische Säule. Sie dient als Postament für die den Toten dargebrachten Gaben, genau wie die in heiligen Bezirken stehenden Säulen die Weihgeschenke an die Götter tragen.[6] Gewöhnlich steht sie neben oder auf der τράπεζα, die mit Binden und Kränzen geschmückt wird. Bisweilen lassen die Vasenmaler aus Bequemlichkeit jeden Schmuck von Säule und Basis weg;[7] wenn sie auch die auf den Säulen stehenden Gefässe sich sparen, so lässt sich in einzelnen Fällen erkennen,[8] dass sie es nur aus Raum-

[1] Vgl. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen. Strassburg 1886. Loeschcke, A. M. IV S. 297.

[2] R. C. 24.

[3] Vgl. N 1996. 2049. 2051. 2368. 2394. J 405. 407. 409. B 3259. Dub. Mais. 67.

[4] Vgl. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 46. White Athenian vases Taf. 5 und 27.

[5] Vgl. J 409.

[6] Vgl. Mon. VI, 71 (Hydria auf Säule).

[7] Vgl. L. F. 143 (fig. 21) N 1779. 2347. S 24. P 858. él. cér. II, 97 A.

[8] Vgl. Inghirami II Taf. 151. 153. 156. 154 (M 814).

mangel gethan haben, weil das abschliessende Ornament folgte. Nur einmal hat ein Vasenmaler einen mir nicht erklärlichen konischen Gegenstand auf der Säule in das Ornament hinein gezeichnet.[1] Die Sitte, Säulen als Untersätze für Votivvasen auf die Gräber zu stellen, ist für Attika durch das Grabmal des Bion und Archikles bezeugt.[2] Von der Lutrophoros oder Hydria, die auf der kannelierten dorischen Säule stand, hat sich noch der Fuss erhalten. Während aber in Attika die ionische Säule als Grabschmuck mir nicht bekannt ist, ist es wieder für Unteritalien charakteristisch, dass hier die ionische Säule die Regel ist und die dorische so gut wie gar nicht auftritt.[3] Dies spricht dafür, dass auch diese Form des Grabschmucks Jonien verdankt wird.[4]

Von der Grabstele zu trennen ist als besondere Form des Grabschmucks eine Art Grabpfeiler, der wie die ionische Säule die Gaben an die Toten trägt und gewöhnlich auf einer Stufe steht.[5] Als viereckiger Pfeiler ist er deutlich zu erkennen, wo er über Eck stehend gezeichnet wird.[6] Auf ähnlichen Postamenten stehen in Attika die Statuen der Verstorbenen;[7] doch scheint die schlanke und oben mit einem Ornament verzierte Form des Pfeilers Unteritalien eigentümlich zu sein. Auf Vasen von Pästum kommen kleine, viereckige Pfeiler auf einem Untersatz vor, die in ihrer Form völlig den apulischen Pfeilern entsprechen.[8] Auf Pfeiler und Basis liegen runde Früchte genau so verteilt wie auf den grossen apulischen Pfeilern und ihren Basen.[9] Beide Formen

[1] L. F. 212 (Taf. 8).

[2] v. Sybel 3331 (Curtius, Atlas von Athen Taf. IV Nr. 12).

[3] L. F. 283. Millingen 14.

[4] Dafür spricht auch das Vorkommen von Grabsäulen mit Vasen darauf in Darstellungen etruskischer Aschenkisten, Brunn, i relievi delle urne etrusche I Taf. 78, 6. 7. 79, 8.

[5] Vgl. Millin I, 15. Inghirami II Taf. 141. 142. 155. Ap. V. A, 11, 12. Gefäss in Form eines Pfeilers mit Vase darauf als Grabbeigabe: B 3552.

[6] Vgl. Inghirami II, 155. 141.

[7] Bonner Studien Taf. 10. Ephem. arch. 1886 Taf. 4. A. Anz. 1893 S. 92 Nr. 55.

[8] Vgl. él. cér. III 88. 92. Laborde, vases Lamberg II, 56, 2. 87. B 3024. 3030.

[9] Vgl. él. cér III, 92 mit Inghirami II, Taf. 141.

sind also nur Variationen derselben Grundform; in Tarent und Apulien ist der grosse und schlanke Grabpfeiler besonders beliebt gewesen, während man in Pästum die kleinere Form vorgezogen hat.

Die auf dem Pfeiler und der Säule liegenden Gegenstände haben sämtlich eine Beziehung zu dem Toten. Abgesehen von den Früchten, Blumen und Kränzen gilt dies auch von den dargebrachten Vasen. Der attischen Lutrophoros entspricht die schlanke Amphora,[1] auf der zuerst und regelmässig Darstellungen des Grabkults erscheinen; der attischen Hydria die ebenfalls fast immer mit Bildern der Grabmäler geschmückte unteritalische Hydria.[2] In beiden Gefässen wird das Wasser zum Bade des Verstorbenen gebracht.[3] Die Kantharoi[4] und Schalen,[5] letztere bei weitem der häufigste Schmuck von Pfeiler und Säule, erinnern an die Schilderungen von den Gelagen, an denen die Seligen im Jenseits teilnehmen.[6] Dem entspricht die Sitte, dem Verstorbenen, der als Heros gedacht wird, einen Kantharos oder eine Schale in die Hand zu geben.

Von einer besonderen Bedeutung im Grabkult muss der Kalathos gewesen sein. Ausser auf dem Pfeiler[7] kommt er innerhalb des Heroons für sich allein[8] vor oder als einziger Schmuck auf der τράπεζα.[9] Ebenso steht in Attika einmal

---

[1] P 816. — S 389. N 2253 ebenso verwandt eine Maskenamphora.

[2] N 2147. 3422. — L. F. 213. L. F. 331 (Ann. XII Taf. N. O.).

[3] Vgl. Wolters, A. M. XVI S. 433 ff.

[4] él. cér. IV, 88. N 1844. 3126.

[5] N 1759. 1985. 2192. 2208. 2255. S 8. 454. 689. 690. 704. B 3242. K 384. L. F. 354. P 778. 878. J 1439 u. s. w. — N 1975. 2006. B 3168. 3175.

[6] Vgl. Fredrich, Sarkophagstudien S. 11 (Göttinger Nachrichten 1895 Heft 1), daher auf τράπεζα nur ein Kantharos in Relief: A. M. III S. 331 No. 31. 32.

[7] P 882. B 3024.

[8] N 2380. Millin II, 29.

[9] B 3317. Zu der Sitte, auf die τράπεζα nur eine Vase zu stellen, vgl. Brückner, von den griechischen Grabreliefs (S. B. d. Wiener Akad. CXVI S. 511 ff.) und A. G. I. S. 99.

ein Kalathos auf einem Grabtisch.[1] Zu der Sitte Kalathoi auf die Gräber zu stellen, ist nicht nur an die bekannte Anecdote von der Entstehung des korinthischen Kapitells (Vitruv, IV, 1, 9) zu erinnern, sondern es haben sich auch in cyprischen Nekropolen Kalathoi aus Kalkstein gefunden, die zum Einsetzen in Grabstelen bestimmt waren.[2] Wegen seiner Bedeutung im Totenkult wird der Kalathos in die Darstellungen der Verstorbenen selbst aufgenommen und in echt griechischer Weise organisch mit ihnen verbunden. Steht er bei der sitzenden Frau, so ist er als Wollkorb zu denken; in der weichen Wolle liegen dann gern die dem Toten dargebrachten Alabastra. Steht er bei Jünglingen und Mädchen, so erinnert er uns an die Anthologie, bei der Kore von Hades geraubt wurde, und bei der fast auf allen Darstellungen der Kalathos als Blumenkorb erscheint.[3]

Auf einer Berliner Amphora[4] steht innerhalb der Aedicula ein mit Binden umwundenes Gefäss, das einem riesigen Alabastron ähnlich sieht,[5] auf einem besonderen Untersatz. Bei den pinienzapfenähnlichen Gefässen[6] innerhalb der Aediculae ist zu erinnern an die Verwendung steinerner Pinienzapfen als Bekrönung von Grabstelen in Cypern und auf etruskischen Aschenkisten.[7]

Dem Krieger schmücken die Angehörigen die Grabsäule mit seinen Waffen;[8] ebenso bringen in Attika die Frauen

[1] v. Sybel 2174. Die grossen Kalathoi über den Henkeln der Hydria J 489 sollen demnach auf ihre Verwendung als Grabbeigabe hindeuten.

[2] Vgl. Cesnola, Collection Taf. 121 No. 886. 888.

[3] Vgl. Daremberg-Saglio s. v. Calathos.

[4] B 3260.

[5] Vgl. Laborde, vases Lamberg II Taf. 35. Entsprechende Untersätze Inghirami I Taf. 56. Laborde I Taf. 56, 1.

[6] N 1781. R. C. 13. Andere Gefässe: Krater S. 653. N 2289, wozu man das über den Kantharos Gesagte vergleiche; henkellose Vase: P 807.

[7] Vgl. Cesnola, Collection Taf. 121 No. 882—885. 887. 889—891. Brunn, i relievi delle urne etrusche I Taf. 6, 13. 7, 14.

[8] Vgl. Millingen 14, Dub. Mais. 10. Ebenso erklärt es sich, wenn innerhalb der Aedicula statt der Figuren nur Schild und Pilos (J 416) oder Schild und Kantharos (J 417) vorkommen; derselbe Schmuck auch

und Jünglinge dem Toten Helm, Schild und Lanze zu seinem Grabe[1] oder legen sie auf der Säule nieder.[2]

Pfeiler[3] und ionische Säule,[4] treten sehr oft in Verbindung mit einem Aufbau von mehreren Stufen. Diese pyramidenförmig aufsteigenden Stufen dienen meist, der τράπεζα hierin vollkommen entsprechend, als Basis für Pfeiler und Säule; auf ihnen werden die Binden und die Spenden an die Verstorbenen niedergelegt genau wie auf der τράπεζα selbst.[5] Die Entwicklung ist also die, dass Pfeiler und Säule ursprünglich auf einer niedrigen Platte stehen. Diese wird dann entweder zur τράπεζα ausgebildet und als solche durch die Dekoration und die darauf niedergelegten Gaben charakterisiert, oder auf die Platte wird eine zweite, dritte und vierte gestellt, und so entsteht die Form der Stufenbasis, die der τράπεζα analog verwandt wird. Die Existenz der Stufenbasis ist für Attika durch die erhaltenen Stufenbasen attischer Grabmäler und Weihgeschenke, die Bulle, griechische Statuenbasen S. 10 ff. behandelt hat, und durch attische Vasenbilder bezeugt.[6]

Auf diesen Stufen sitzt oder steht genau wie in Attika in Unteritalien der (die) Verstorbene selbst. Für diese Bilder hat bereits Patroni[7] im Anschluss an Milchhöfer[8] die richtige Deutung gegeben. Der verstorbene Jüngling sitzt vor der Säule[9] oder reitet auf sie zu;[10] eine Frau

auf einem kleinen korinthischen Salbgefäss in Berlin (A. Anz. 1889 S. 93 No. 8), das sich dadurch als für den Grabgebrauch gearbeitet erweist. Vgl. A. J. II S. 276.

[1] Vgl. G. A. 1885 Taf. 32, 3. Ephem. arch. 1893 Taf. 3.

[2] Vgl. White Athenian vases Taf. 11. Der Helm v. Sybel 382 war doch wohl auch Grabschmuck. Ob die bisweilen auf den Säulen oder Pfeilern liegenden gelben Scheiben Tympana sind? Vgl. P 1180. 1318. J 417.

[3] Vgl. Inghirami II, Taf. 141. 142. N 2147. K 384.

[4] Vgl. Inghirami II, Taf. 151. 153. 156. Dub. Mais. 10. él. cér. II. 97 A. N 796. 1779. 1975. 2006. 3126 (Millingen 39). S 389. B 3170. L. F. 19. 93 (Taf. IV, 1).

[5] Vgl. Inghirami II, Taf. 141. 151. 153. 156.

[6] Vgl. Benndorf, griech. u. sicil. Vb. Taf. 15 16 19. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 45.

[7] La ceramica nell' Italia meridionale S. 153 f.

[8] A. M. V S. 180.

[9] Vgl. él. cér. II, 97 A. L. F. 212. 143.

[10] Vgl. P 852.

giesst ihm aus der Kanne eine Spende in die Schale.[1] Ebenso steht[2] oder sitzt[3] die verstorbene Frau auf den Stufen in dem Schema der Trauer, wie es seit dem V. Jahrhundert üblich ist.[4] Bis auf die Spende an den Heros sind es attische Motive des ausgehenden V. Jahrhunderts und finden sich entsprechend auf den weissgrundigen Lekythoi und den Lutrophoroi.[5] Dieselben Motive kehren bei den Grabstatuen in Unteritalien wieder; von diesen, die selbst von den Lebenden das Schema entlehnt haben, übertragen die Vasenmaler es wieder auf die wie lebend dargestellten Heroen zurück.

Bei unserer lückenhaften Kenntnis attischer Grabstatuen des ausgehenden V. Jahrhunderts wird ein genaueres Eingehen auf die durch die Vasenbilder überlieferten Grabstatuen in Apulien auch deswegen von Wert sein, weil uns unbekannte attische Grabstatuen des V. Jahrhunderts als Vorbilder für die apulischen Steinmetzen gedient haben können. Genau wie Stele und Aedicula stehen auch in Apulien die Grabstatuen auf einer τράπεζα, die mit Binden und Gaben geschmückt ist,[6] oder sie werden auf eine 2—3 Stufen zählende Basis gesetzt.[7] Dafür, dass sie hinter oder auf den Stufen auf einem hohen Pfeiler stehen, wie gewöhnlich in Attika[8] fehlen in Apulien die Beispiele. Doch darf man bei der Spärlichkeit des Materials hieraus keine Folgerungen ziehen. Da bei den in den Aediculae stehenden Figuren nicht sicher entschieden werden kann, ob sie in Relief oder als Rundbilder zu denken sind, so sollen sie später im Zusammenhang behandelt werden. Es bleiben dann folgende 5 Statuen übrig:

---

[1] Vgl. Dub. Mais. 10.

[2] Vgl. L. F. 93 (Taf. IV, 1).

[3] Vgl. M 814 (Inghirami II, 154, vgl. Huddilston, greec tragedy in the light of vase paintings S. 52), Inghirami II, 151. 153. N. 887.

[4] Vgl. über diese Haltung Furtwängler S. S. I zu Taf. 15 – 17.

[5] Vgl. Furtwängler a. a. O., Stackelberg a. a. O., A. M. XVI Taf. 8. Ephem. arch. 1894 Taf. 2. An der Richtigkeit der Deutung auf Verstorbene kann wegen des Obolos in der Hand der sitzenden Frau Ant. Denkm. I, 23, 2 nicht mehr gezweifelt werden.

[6] Vgl. No. 1. 3. 5.

[7] Vgl. No. 2. 4.

[8] Vgl. Bonner Studien Taf. 10. Ephem. arch. 1886 Taf. 4.

I. N 1761 (Millingen 16). Sitzende Frau, die mit der einen Hand den Schleier fasst, die andere auf den Schoss legt. Der Vasenmaler hat die Statue aus der Aedicula herausgerückt wiedergegeben, so dass sie als Rundbild erkannt werden kann. Das Motiv entspricht dem der „Penelope“ und wird auch in attischen Grabreliefs angewandt.[1] In demselben Motiv werden, wie wir gesehen haben, die am Grabe sitzenden Verstorbenen dargestellt.

II. Dub. Mais. 80. Jüngling in Schrittstellung stützt mit der R. den Speer auf, stemmt die L. in die Seite. Ein ähnliches Motiv kehrt wieder in der Grabstatue auf einer attischen Lekythos des V. Jahrhunderts in Bonn;[2] eine andere Grabstatue eines Jünglings sah Furtwängler auf einer Lekythos im attischen Kunsthandel, die ebenfalls noch dem V. Jahrhundert angehört.[3] Motiv und attische Analogieen weisen also auch das Vorbild der unteritalischen Grabstatue in das V. Jahrhundert.

III. Él. cér. IV, 89. Jüngling lehnt sich an einen Pfeiler, hält in der erhobenen R. einen Vogel, in der L. eine Palme. Nach dem Motiv wird man diese Statue in den Anfang des IV. Jahrhunderts setzen. Dem widerspricht auch nicht das Vorkommen der Palme; denn sie findet sich bereits auf der unvollendeten Grabstatue eines Siegers, die vom Dipylon stammt.[4] Der Jüngling hält in der L. die Palme und setzt sich mit der R. den Kranz auf. Für die Haltung des Knaben und den Vogel auf seiner Hand kann man attische Grabreliefs vom Anfang des IV. Jahrhunderts[5] vergleichen.

IV. M 845. Jüngling stützt sich mit der L. auf seinen runden Schild, hält mit der R. die Lanze auf der Schulter. Nichts spricht dagegen, dass das Original dieses Bildes noch dem V. Jahrhundert angehört.

V. P 878. Jüngling, mit Himation bekleidet, fasst mit beiden Händen einen Stab.

[1] Vgl. A. G. 114. 115. 116.
[2] Bonner Studien Taf. 10.
[3] Furtwängler S. S. Einl. S. 50, Anm. 9.
[4] B. C. H. 1881 Taf. 3 S. 65.
[5] z. B. A. G. 187.

Keine dieser Statuen weist über die ersten Jahrzehnte des IV. Jahrhunderts hinaus, die Mehrzahl scheint noch dem V. Jahrhundert anzugehören. Dasselbe lässt sich nachweisen bei einer Untersuchung der in den Aediculae stehenden Figuren, die wir uns zum grossen Teil in Relief zu denken haben.[1] Eine Zusammenstellung der in den Heroa vorkommenden Motive, in deren Anordnung wir uns der Einteilung des Corpus der attischen Grabreliefs anschliessen, wird zeigen, dass attische Motive aus der zweiten Hälfte des V. und dem Anfang des IV. Jahrhunderts in Unteritalien wiederkehren.

1. Sitzende Frau (A).
   a) mit Spiegel in der Hand (J 425. N 2047. J 423).
   b) mit Fächer in der Hand (P 354. 1075. 1152. 1157. 1281. 1442).
   c) mit Kasten, Ball, Kranz, Weintraube (K 389. S 6. 7. P 1155. 1228. 1232. 1283. 1286. J 418. 420. 682. N 2239. 2255. 2276. 2390).

   Auf attischen Grabreliefs haben die Einzelfiguren sitzender Frauen gewöhnlich keine Attribute;[2] die reichliche Ausstattung mit Geräten ist also Unteritalien eigentümlich.
2. Sitzende Frau mit einer Nebenfigur (B).
   a) vor ihr steht ein Mädchen mit Kasten (L. F. 253. N 2099. P 1154) oder Wollkorb (B 3245) oder die Frau hat das Kästchen in der Hand, die Dienerin den Fächer (B 3262). Die vollkommene Uebereinstimmung dieser beiden Motive mit attischen der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts[3] zwingt uns, eine Ueber-

[1] Doch ist die Möglichkeit zuzugeben, dass die Figuren innerhalb der Aediculae bisweilen gemalt gewesen sind, eine Sitte, die uns litterarisch oft bezeugt ist, vgl. Six, Grabgemälde in der Ueberlieferung erwähnt (Festschrift für Benndorf S. 178). Summarische Sammlung bei Schulze, de vasculo picto, Amazonis pugnam et inferiorum ritus repraesentante (Progr. Gotha 1870).

[2] Mynno hat Rocken und Spindel: A. G. 17. Sonst fassen sie meist den Gewandzipfel auf der Schulter, vgl. A. G. 18—23.

[3] Dienerin mit Kästchen: A. G. 30—34. 37, sitzende Frau mit Kästchen: A. G. 35, 2. 3. Es fehlt in Apulien die Gruppe mit einem stehenden Knaben wie A. G. 66—68.

tragung attischer Vorlagen nach Unteritalien anzunehmen.

b) die sitzende Frau hat Spiegel, Kranz, Schirm oder Ball in der Hand, die stehende ähnliche Geräte (P 351. L. F. 352. Dub. Mais. 28. N 2000. 2198. 2199. 2340), eine Weiterbildung der attischen Vorbilder ohne genaue Analogieen in Attika.[1]

3. Sitzende Frau mit mehreren Nebenfiguren (C).

Sie streckt die R. aus nach einem kleinen Mädchen, das ein vor ihr stehender Mann auf dem Arm hat (R. C. 27). Dieselbe Komposition kehrt in Attika wieder, an Stelle des Mannes ist eine Dienerin, an Stelle des Mädchens ein Knabe getreten.[2]

4. Sitzender Mann (E).

a) Jüngling auf einem Stuhl ohne Attribute (B 3252), mit 2 Speeren, in der R. weisser Vogel und Kranz (P 1073).

b) Jüngling mit Lanze oder Vogel in der R., vor ihm ein Hund (P 423. 1439. S. 9. Millin II, 33).

c) Jüngling mit Leier in der Hand (N 2028), ein für den vor seinem Grabmal sitzenden Toten auf weissgrundigen Lekythen beliebtes Motiv in Attika.[3] Es fehlt in den Grabreliefs; doch kommt auch dort die Leier bei einem sitzenden Jüngling an der Wand hängend vor.[4]

d) Bärtiger Mann spielt auf der Leier (B 3155. Dub. Mais. 39), ein in Attika bisher fehlendes Motiv.[5] Ob wir in dem Leierspieler einen berufsmässigen Musiker oder einen sich am Spiel ergötzenden Dilettanten zu er-

[1] In Attika meist die sog. Abschiedsscenen A. G. 41—45.

[2] Vgl. A. G. 65 und A. G. 64, 277.

[3] Vgl. Wolters A. M. XVI S. 434. Benndorf, Griech. u. sicil. Vb. Taf. 34. Rayet-Collignon, histoire de la céramique grecque S. 235 fig. 87. Furtwängler S. S. Taf. 60. Am Grabe wird die Leier niedergelegt, vgl. White Athenian vases Taf. 13. A. Anz. 1893 S. 93 fig. 55.

[4] Vgl. Mon. Ann. Bull. 1855 Taf. 16.

[5] Vgl. Wolters a. a. O. Taf. 11, Relief eines Lyrikers in Akarnanien.

kennen haben, muss dahin gestellt bleiben. Im ersteren Falle wären die Grabreliefs attischer Handwerker,[1] im anderen die leierspielenden Jünglinge auf den Grablekythen zu vergleichen.

5. Sitzender Mann mit einer Nebenfigur (F).
   a) Sitzender Jüngling, dem ein Jüngling eine Leier überreicht (Ap. V. Taf. B, 10).
   b) Bärtiger Mann, von dem ein Jüngling Abschied nimmt (K384. N3229. P810). Vgl. A. G. 118, 676. 125, 646. auch A. G. 144.
   c) Sitzender Jüngling, vor ihm steht ein Krieger (N2208). Vgl. A. G. 147, 627.
   d) Sitzender Jüngling, vor ihm steht Jüngling mit Pferd (Dub. Mais. 1).
6. Sitzender Mann mit mehreren Nebenfiguren (G).
   a) Sitzender bärtiger Mann reicht die R. einem hinter ihm stehenden Jüngling mit 2 Lanzen, vor ihm steht ein anderer Jüngling (P371).
   b) Hinter sitzendem bärtigem Mann steht ein Jüngling und fasst ihn an Arm und Schulter, vor ihnen steht ein anderer Jüngling mit Schwert und Lanze (P356).
7. Stehende Frau (L).
   a) Frau lehnt sich an einen Pfeiler, fasst den Gewandzipfel auf der Schulter (J1500). Ebenso A. G. 150.
   b) Frau hält einen Kasten in der Hand (N2106. Dub. Mais. 86). Vgl. A. M. III S. 330 (Theben).
   c) Frau hält einen Spiegel in der Hand, bisweilen noch andere Attribute, (M847. 853. R. C. 13. N3233. Inghirami I, Taf. 32.) ein elegantes, Unteritalien eigentümliches Motiv.
   d) Frau lehnt sich an eine grosse Lekythos (?) und hält an einem Band einen kleinen Vogel (P1279);[2] sie lehnt sich an und hält einen Spiegel in der Hand (Cambridge 247. J419. L. F. 351. N2076).

[1] Vgl. das Sosinos- und Xanthipposrelief A. G. 119.

[2] Sich an Gefässe anlehnende Frauen kommen zuerst vor auf hellenistischen Reliefbildern z. B. Schreiber, Taf. 49. 50, die aber ältere Vorbilder benutzen und in die „hellenistische“ Scenerie hineinsetzen.

e) Frau in trauernder Haltung stützt mit der L. den an das Haupt gelegten r. Arm (Fontana 40 = Bonn Inv. 99[1]). Ueber die Geschichte und Verbreitung dieses Motivs hat Furtwängler gehandelt. Es findet sich zuerst bei einer Statue im Louvre, in der Furtwängler mit Recht eine Grabstatue, wie er meint sogar ein Original vom Anfang des IV. Jahrhunderts, erkannt hat.[2] Es kommt etwa in derselben Zeit in Unteritalien vor und wird auch für die am Grab stehende Verstorbene verwandt.[3] Der Statue auf dem Vasenbild entspricht völlig eine Figur am Sarkophag der Klagefrauen (die erste von links auf der einen Langseite). Dieses Schema der Trauer ist also in Kleinasien bei stehenden Frauen beliebt gewesen. Da es ferner in Attika unbekannt ist[4], so werden wir das Vorbild der unteritalischen Grabstatue nicht in Attika, sondern in Kleinasien suchen. Später zeigen römische Gewandstatuen eine übereinstimmende Haltung.[5]

8. Stehende Frau mit einer Nebenfigur (M).

a) Frau hält einen Vogel an den Flügeln, nach dem ein kleines Mädchen verlangend die R. ausstreckt (R. C. 7). Vgl. A. G. 27, 61—64.

[1] Schlanke Amphora besten tarentinischen Stiles (um 400). R. und l. von der trauernden Frau in der Aedicula 2 schlanke Amphoren; um das Grabmal in 2 Reihen übereinander 4 Frauen und ein Jüngling. Auf der Rückseite in der Aedicula grosse schlanke Amphora; darum 4 Frauen in 2 Reihen. Unten Mäander; auf der Schulter Palmettenband, Eierstab; am Hals gegenständige Strahlen; auf der Lippe Eierstab.

[2] S. S. Text zu Taf. 15—17. Sächs. Ber. 1881 Taf. V, b. c. (Overbeck).

[3] L. F. 93 (Taf. IV, 1).

[4] Nur bei sitzenden Frauen: A. G. 114. 115. 116.

[5] Vgl. Clarac, musée de sculpture Taf. 764, 1879 (Mus. Pio Clementino), 1880 (Dresden), 1881 (Vatikan), 1888 (Dresden).

b) Frau lehnt sich an, vor ihr steht Dienerin mit Kästchen oder Fächer (P 849. N 2195. R. C. 22. él. cér. I, 35). Dies Motiv ist wohl Umwandlung von 2a. Vgl. A. G. 168, 898. 174. Schreiber a. a. O. Taf. 49. 50.

c) Zusammensein von stehender Frau und stehendem Jüngling (P 421. S. 607).[1]

9. Stehender Mann (O).

a) Mann stützt sich auf den Stock, hält in der R. Schwert mit Wehrgehänge (J 408). Vgl. A. G. 182. Er lehnt sich an einen Pfeiler, Stab und Kranz in den Händen (P 816).

b) Jüngling in Waffen: er stützt mit der R. seinen Schild auf, hält in der L. die Lanze (P 419. 887. L. F. 282. N 2051. 2279. S 687. Millin II, 38); er hält in der L. die Lanze, in der R. Schwert, Pilos oder Helm (P 356. 425. L. F. 333. N 1763. 3228); er lehnt sich an mit dem Helm in der Hand (N 2235). Der allein stehende Krieger fehlt Ende des V. Jahrhunderts in Attika. Am nächsten entspricht unserem Motiv das der Grabstele aus Pella,[2] auf dem der Krieger mit dem Pilos auf dem Haupte den Schild neben sich auf den Boden gestellt hat.

c) Jüngling mit Stab in der Hand, vor ihm sitzt sein Hund und blickt nach ihm empor (Inghirami I, Taf. 12). Das Motiv stimmt überein mit der Grabstele aus Orchomenos und den nächst verwandten Werken.[3]

d) Jüngling lehnt sich an ein Luterion, hält in der R. einen kleinen Vogel (P 352), ein Hündchen springt an ihm in die Höhe (Fontana 41 =

---

[1] Dies Motiv scheint in Attika zu fehlen.

[2] A. M. VIII Taf. 4. Die Aristionstele und Verwandtes kommt hier nicht in Betracht.

[3] Conze, Beiträge z. Gesch. d. griech. Plastik Taf. 11. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 2, 2.

Bonn Inv. 100).[1] Die Haltung des Jünglings entspricht vollkommen der auf einer ganzen Gruppe von attischen Grabreliefs,[2] deren schönstes das Leidener Relief ist.[3]

10. Stehender Mann und eine Nebenfigur (P).
    a) Jüngling in Waffen steht vor einem auf den Stock sich stützenden bärtigen Mann (B 3260. N 1763). Vgl. A. G. 212.
    b) Jüngling sein Pferd an der Leine führend, steht vor einem bärtigen Mann mit Stab (S 705. P 353); dabei ein Hund (S. 704). Vgl. A. G. 216. 217, 1065. hier auch der Hund.
    c) Jüngling eilt mit Schild und Helm auf einen bärtigen Mann zu (N 2192). Vgl. A. G. no. 1064 A.
    d) Zwei Jünglinge im Gespräch, der eine mit Stab, der andre mit Doppellanze (S 690).
11. Krieger mit Pferden (U).
    a) Jüngling reitet nach rechts, ein Knabe streckt ihm die Hand entgegen (L. F. 276). Vgl. die Statue auf der Lutrophoros A. M. XVIII, Taf 11.
    b) Jüngling, sein Pferd führend (P 420. 778. 781. 852. 881). Vgl. das Doryphorosrelief aus Argos.[4]
    c) Jüngling, neben seinem Pferde stehend mit Lanze in der Hand (L. F. 284. M 810. J 409. 424. 425. N 1985. 2022. 2193. 2203. 2388. Inghirami I, Taf. 20).

Bei der Frage nach dem Original dieses Bildes hat man an die Ueberlieferung des Pausanias erinnert,[5] nach der sich

[1] Gezierte Volutenamphora, Henkel in Schwanenköpfe endend. A. um die Aedicula l. 3 Figuren, r. 2 Figuren. B. in der Mitte Jüngling sitzend mit Kantharos und Thyrsos, um ihn Satyrn und Mänaden. Unter den Bildern Mäander, unter den Henkeln Palmettenornamente; auf der Schulter Stabband, Eierstab; um den Hals Frauenkopf in Ranken, Rosetten, Perlenband, Epheuranke; auf der Lippe Eierstab.

[2] Vgl. A. G. 189—193.

[3] A. G. 187.

[4] A. M. III Taf. 13.

[5] I, 2, 3.

am Dipylon die Statue eines Kriegers neben seinem Ross von der Hand eines Praxiteles befand.[1] Eine Einwirkung desselben Werkes hat Reinach auch in Terrakotten von Myrina und Kleinasien erkennen wollen.[2] Die Uebereinstimmung des Motivs in Unteritalien und in Kleinasien legt den Gedanken an ein gemeinsames Vorbild sehr nahe. Es fragt sich nur, ob wir dieses in dem Werke des Praxiteles erkennen dürfen. Dafür spricht zunächst, dass sich auch sonst in Terrakotten von Myrina Einflüsse praxitelischer Kunst haben nachweisen lassen, dagegen aber, dass die attische Grabkunst noch keine Spur praxitelischer Einwirkung erkennen lässt. Ferner tritt, selbst wenn wir annehmen, dass das Werk eines der frühsten gewesen ist, die Praxiteles geschaffen hat, das Motiv schon Anfang des IV. Jahrhunderts in Unteritalien auf, kann also nicht auf ein Original des Praxiteles zurückgehen. Es bliebe der Ausweg, die von Pausanias gesehene Gruppe dem älteren Praxiteles zuzuschreiben, der sicher vor 403, wahrscheinlich in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts gelebt hat.[3] Da wir aber aus der Beschreibung des Pausanias eine genaues Bild der Gruppe nicht erhalten, und es Grabstatuen von Jünglingen neben ihrem Pferd nicht allein in Athen gegeben haben wird, so wird man die Nachricht des Pausanias bei Seite lassen müssen und vielmehr geneigt sein, das Vorbild der unteritalischen Grabstatue in Kleinasien zu suchen. Denn dahin weisen die Nachklänge einer solchen Gruppe in den kleinasiatischen Terrakotten.

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich, dass die Bildhauer in Tarent bezw. in Unteritalien attische Vorlagen gekannt und benutzt haben. Es fehlen die Darstellungen der Handreichung von Mann und Frau, die figurenreichen

---

[1] Vgl. Walters, a catalogue of greec vases in the british museum. IV zu F. 284.

[2] Vgl. Pottier-Reinach, nécropole de Myrina II S. 401 Taf. 30, 4. G. A. V, 33. Fröhner, terres cuites d'Asie mineure Taf. 16.

[3] Vgl. Klein, archäologisch-epigraphische Mittlgn. aus Österreich IV S. 6 ff.

Familienscenen und die Bilder kämpfender Krieger.[1] Die beiden letzten Darstellungen sind erst während des peloponnesischen Krieges in Attika aufgekommen und erst im IV. Jahrhundert volkstümlich geworden. Das Berliner Familienbild (Ant. Denkm. II Taf. 30) und das Reiterrelief in Villa Albani (Friederichs-Wolters 1004) sind für uns die ältesten Vertreter ihrer Gattung. Ihr Fehlen auf den unteritalischen Vasen erklärt sich nach den bisherigen Beobachtungen aus dem Schwinden des attischen Einflusses seit dem Ende des V. Jahrhunderts aufs beste, während den Bildern des Zusammenseins von Mann und Frau vielleicht die in Unteritalien verbreitete Verehrung der Toten als Heroen nicht günstig gewesen ist.

Neben den attischen Vorlagen haben die tarentinischen Meister kleinasiatische benutzt. Zu diesen gehören, wie ich glaube, die Frau in trauernder Haltung (7 e), der Jüngling mit seinem Hund (9 c) und der neben seinem Pferd stehende Jüngling (11 c), wahrscheinlich auch die an Gefässe sich lehnenden Frauen (7 d) und der stehende Krieger mit Schild und Lanze (9 b). Denn die an Gefässe gelehnten Frauen erscheinen in hellenistischen Reliefbildern und fehlen in Attika; bei dem stehenden Krieger ist daran zu erinnern, dass die nordgriechische Kunst ein Zweig der ionischen ist. Wir beobachten also hier dasselbe, was sich schon bei der Betrachtung der Grabarchitektur ergab, dass die unteritalische Grabkunst ihre Vorbilder nicht nur aus Attika, sondern auch aus Kleinasien erhalten hat. Dabei lasse ich dahingestellt, ob Uebereinstimmungen in der attischen und unteritalischen Grabkunst nicht zum Teil dadurch zu erklären sind, dass man an beiden Orten ionische Muster nachgeahmt hat.[2]

[1] Die singuläre Kampfscene in der Aedicula auf der vatikanischen Amphora (Pistolesi, Vaticano descritto III Taf. 93) scheint mir wegen der auffallenden Haltung des Jünglings nicht frei von Uebermalung zu sein.

[2] Bei zwei Motiven ist die Herkunft aus Jonien als gemeinschaftlicher Quelle sehr wahrscheinlich. Das Motiv der sitzenden Frau ist durch das Relief der Philis aus Thasos (Friederichs-Wolters 36), das Motiv der „Penelope“ durch die melischen Thonreliefs und die aus dem Grabfeld von Marion stammende Terrakottastatuette einer sitzenden Frau

Abgesehen von den Unteritalien eigentümlichen Weiterbildungen attischer und ionischer Motive begegnen auf den Vasen innerhalb der Aediculae eine Reihe von Darstellungen, die sich unter dem Gesamtnamen Heroenmotive zusammenfassen lassen. Die in Unteritalien weit verbreitete Verehrung der Toten als Heroen, die wir besonders durch die Tarentiner Terrakottafunde kennen gelernt haben, hat auch auf die bisher betrachteten Bilder eingewirkt. So giebt man dem neben seinem Pferd stehenden Jüngling einen Kantharos (J 424),

für Jonien bezeugt (vgl. Herrmann, Berl. Winckelmanns Progr. 48 (1888) S. 42 ff.).

Schon seit dem VI. Jahrhundert scheint die attische Grabkunst unter ionischem Einfluss zu stehen. Dafür spricht die schlanke Stele mit Palmettenbekrönung, deren Herkunft aus Jonien Loeschcke (A. M. IV S. 297 f.) nachgewiesen hat. Er hat auch darauf hingewiesen, dass die statuarische Kunst in Attika im VI. Jahrhundert zum grossen Teil in den Händen von Ausländern, Pariern und kleinasiatischen Joniern, lag. Jetzt ist das Vorkommen von Grabstatuen in Jonien auch durch die Funde auf dem Grabfeld von Marion (Herrmann, a. a. O. Taf. I. II, 2) gesichert.

Im V. Jahrhundert ist die Form der Grabaedicula auf die Ausbildung der Grabstele von Einfluss gewesen. Von den Aediculae wird die Profilierung der Seiten mit Pilastern und der Giebel übernommen. Die Grabaedicula ist in Attika nicht heimisch; ihre Dekoration legt nahe, an Jonien als ihre Heimat zu denken. Denn die Verzierung des Giebels mit Löwen kehrt in Attika (vgl. A. V. Taf. 241. Ann. 1835 Taf. D), in Cypern (vgl. Cesnola, Collection Taf. 95) und in Etrurien (vgl. Micali, Monumenti inediti Taf. 22, 1. Martha, l'art étrusque S. 116 f.) wieder, weist also auf Jonien als gemeinsame Quelle hin. Ebendaher wird der Schmuck des Giebels mit Sphingen (vgl. Cesnola, Collection Taf. 104. 126) abzuleiten sein. Auch die Sitte, die Stele mit weissen und schwarzen Binden zu umwinden, findet sich in Cypern (vgl. Cesnola Taf. 126) genau so wie in Attika und Unteritalien. — Die eigentümliche Form eines als Stuhl dienenden Kastens in Unteritalien ist ebenfalls der Einwirkung ionischen Kunsthandwerks zuzuschreiben. Der viereckige Kasten ruht auf vier kurzen Beinen und besitzt vorne in der Mitte gewöhnlich eine eingelassene Reliefverzierung. Bereits auf den ersten in Unteritalien gefertigten Vasen tritt diese Stuhlform auf, z. B. auf dem Berliner Glockenkrater mit Paris und Helena (B 3182), der sich schon dadurch als nicht attisch ausweist. Auf solchen Kästen sitzen innerhalb der Aediculae gern die Verstorbenen. Nach Form und Dekoration entsprechende Kästen aus Kalkstein hat man um dieselbe Zeit in Cypern den Toten mit ins Grab gegeben (vgl. Cesnola Taf. 79, 503—509).

eine Schale (N 2193), einen Kranz (Inghirami I Taf. 20) in die Hand, um ihn dadurch als Heros zu kennzeichnen. Auch die als Krieger in Waffen dargestellten Jünglinge (9 b) wird man sich als Heroen gedacht haben. Reihen wir nun die Heroenmotive als letzte Gruppe an:

12. Die Heroenmotive.
    a) Sitzender Jüngling mit Schale in der Hand (Millin II, 27. P 1077. 1362. 1444. L. F. 335. J 405. 407. 1337. N 2033. 2230).
    b) Sitzender Jüngling mit Waffen, meist Lanze und Schild (B 3249. M 815. Inghirami IV Taf. 322. P 787. 1290. L. F. 279. 280. 334. N 2024. 2026. 2049. 2242. 2251. 2269. 2272).
    c) Sitzende Frau mit Schale (B 3251. P 1218. N 859. 2291. R. C. 28).
    d) Stehender Jüngling mit Eimer, Kranz und Tänie (N 2197), mit seinen Waffen und einem Kantharos in der R. (P 807. N 2417). Stehender Mann mit Kantharos in der R. (L. F. 281).
    e) Trankspende an den Heros (B 3246. M 849. N 3254. P 426).
    f) Kranzspende an den Heros (N 2197. P 424).
    g) Waffenspende an den Heros (B 3259).
    h) Trankspende an die Heroïne (N 2194).

Dieselben Motive kehren ausserhalb der Aedicula auf einer Reihe von Bildern wieder, in denen man in früherer Zeit Mysterienscenen erkennen wollte. Auf diesen häufigen Bildern finden sich ausser Jünglingen und Mädchen mit den Gegenständen, die sie sonst als Spenden zum Grabe tragen, Angehörige des dionysischen Kreises: Mänaden, Satyrn und Silene.[1] An eine Beziehung zu den unteritalischen Mysterien wird seit O. Jahn und O. Müller[2] niemand mehr glauben; doch ist nach der Darstellungsweise der Gedanke an Scenen rein erotisch-idyllischen Charakters ausgeschlossen. Man wird vielmehr annehmen dürfen, dass diese Motive ausserhalb der

[1] Vgl. die Beschreibung dieser Bilder bei O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung S. CXXXV ff.

[2] Kl. Schriften II S. 144

Aediculae dasselbe bedeuten, wie innerhalb der Aediculae, und dass, wenn sie auf der Rückseite von Vasen erscheinen, deren Vorderseite mit Darstellungen der Unterwelt oder des Grabkults geschmückt ist, beide Seiten zu einander in Beziehung stehen. Verbunden mit Gestalten des dionysischen Kreises erscheinen menschliche Figuren in folgenden Heroenmotiven:

1. Sitzender Jüngling mit Kantharos und Thyrsos in der Hand (Fontana 41 = Bonn Inv. 100), mit Schale und Thyrsos in der Hand (Ap. V. A 12).
2. Trankspende an den Heros:

   Jüngling mit Schale, dem eine Frau aus der Kanne eine Spende eingiesst (Bull. Nap. n. s. I Taf. 7, W. V. E, Taf. 6, 1). Jüngling mit Kantharos, dem ein Satyr eingiesst (Millingen 24).
3. Kranzspende an den Heros:

   Jüngling mit Schale, dem eine Frau einen Kranz reicht (B 3244. Ann. XII Taf. O. Ap. V. A, 8. A, 9).

Ebenso sind dieselben Scenen heroischen Daseins zu deuten, wenn sie auf kleineren Gefässen ausserhalb des dionysischen Kreises sich finden.[1] Bei grösserer Kenntnis des Materials liesse sich diese Gruppe jedenfalls noch sehr erweitern, doch genügen die publicierten Beispiele für die weiteren Folgerungen.[2] Aus dem Vergleich der Heroenmotive hier und in den Aediculae ergiebt sich, dass wir auch hier in der sitzenden Figur den Heros zu erkennen haben. Hier ist aber der Tote als Heros gegenwärtig und geniesst die Spenden, die ihm die Angehörigen zum Grabe gebracht haben. Als Heros lebt er aber weiter nicht mehr auf der Erde, sondern im Elysium. Die angeführten Bilder sind also alle Darstellungen des Elysiums, in das die Heroen nach ihrem Tode eingehen, wo sie ein Leben in ewiger Glück-

[1] Vgl. B 3163. Laborde, vases Lamberg Taf. 17. 2 Kannen mit Kleeblattmündung im Museum zu Darmstadt: 1. Jüngling steht an sein Pferd gelehnt vor einer sitzenden Frau, die in der L. ein Schale hält, in der R. eine Kanne, und nimmt einen Kranz von der Schale. 2. Jüngling lehnt sich an sein Pferd und hält in der Hand den Kantharos.

[2] Patroni, la ceramica S. 153 ff. hat die Beziehung der Vasendarstellungen zum Totenkult zuerst und mit Recht aufs schärfste betont.

seligkeit führen. Und weiterhin lehren uns diese Bilder, dass die Einkehr in das Reich der Seligen einer Aufnahme in den dionysischen Thiasos nach volkstümlicher Auffassung gleichbedeutend war. So findet auch die Beobachtung ihre Erklärung, dass bisweilen die Frauen in denAediculae Kränze und Weintrauben in der Hand halten, dass Weintrauben zum Grabe gebracht werden, und dass sie innerhalb der Aediculae vom Gebälk herabhängen.[1] Demnach hat auch das häufige Auftreten des dionysischen Thiasos auf den apulischen Vasen seinen Grund in der Beziehung zum Totenkult. Alle Vasen, auf denen Heroendarstellungen in dionysischer Umgebung erscheinen, wird man mit Recht als für den Grabgebrauch gearbeitet ansehen dürfen.

[1] Vgl. Fredrich, Sarkophagstudien S. 18 Anm. 69 und die dort angeführte Litteratur.

II.

Tragœdienscenen auf unteritalischen Vasen.

Um die Vasenbilder, die mit der Tragödie in Zusammenhang stehen, für die Geschichte des Theaters im IV. Jahrhundert verwerten zu können, ist das Verhältnis der Darstellungen zur Bühne zu untersuchen. Es ist zu prüfen, ob die Vasenmaler die Darstellungen von Theaterscenen aus attischen Gemälden entnehmen, die selbst vom attischen Bühnenbilde abhängig sind, oder ob sie sich an unteritalische Aufführungen anschliessen. Damit wird sich zugleich ergeben, auf welche Weise man die Vasenbilder zur Reconstruktion der antiken Dramen verwenden darf.[1] Schon ein flüchtiger Ueberblick über die Bilder lehrt, dass sie nach ihrer Komposition in zwei durchaus verschiedene Gruppen zerfallen. Entweder sind die Figuren auf wellenförmigen Linien frei im Raum verteilt in der Gruppierung, die man polygnotisch zu nennen pflegt, oder sie stehen friesartig auf gleicher Höhe in 1—3 Reihen übereinander. Bei der Anordnung in 3 Reihen wird der Mittelpunkt des Bildes meist durch ein in die Augen fallendes Gerät besonders betont. Die erste Gruppe ist die ältere und findet sich bereits auf den in Thurii gefertigten Vasen,[2] dauert aber neben

[1] Eine Zusammenstellung und Besprechung dieser Bilder nach Vogel, Scenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden Lpz. 1885 hat neuerdings Huddilston, greec tragedy in the light of vase paintings. London 1898 geliefert. In einer Recension des Buches (Berl. phil. Wochenschr. 1898 No. 47 S. 1459) hat dann A. Körte im Anschluss an v. Prott (Schedae philologae Hermanno Usener oblatae S. 57 ff.) die von H. vernachlässigte archäologische Seite der Frage in den Vordergrund gerückt.

[2] Furtwängler, M. W. S. 149.

der anderen Gruppe noch fort. Bei ihr ist weder in der Tracht, noch in der Ausstattung ein enger Zusammenhang mit der Bühne gewahrt. Die auftretenden Personen sind fast alle in der Tracht des Lebens wiedergegeben, Tempel im Hintergrunde werden in perspektivischer Ansicht hinter einer Anhöhe verschwindend dargestellt, wie sie auf der Bühne nie ausgesehen haben können. Dennoch zeigt sich im Inhalt der Darstellungen und in der Auffassung eine deutliche Beziehung zur Tragödie. Es sind einzelne in sich abgeschlossene Scenen, die auf der Bühne sehr wohl vorgekommen sein können, aber die malerische Komposition weist darauf hin, in diesen Bildern Einwirkungen der grossen Malerei zu erkennen. Bei zweien ist der Nachweis einer Abhängigkeit von Gemälden, die in der Auswahl und Behandlung ihrer Stoffe von der Bühne beeinflusst sind, bereits geführt; eine Untersuchung der anderen, die den Rahmen dieser Arbeit überschreitet, würde dasselbe lehren. Hierher sind folgende Vasenbilder zu rechnen:

1. Orestes Entsühnung. Louvre. Mon. IV, 48.
2. Blendung Polyphems. Richmond. A. J. VI Taf. 6.[1]
3. Jo am Bild der Artemis. B 3164 (Ant. Bildw. Taf. 115).
4. Schleifung der Dirke. B 3296 (A. Z. 1878 Taf. 7).
5. Orestes und Pylades vor Iphigenie. N 3223 (Mon. II, 43).
6. Triptolemos Aussendung. P 350 (C. R. 1862 Taf. 4); Millin II, 31; N 690 (Overbeck, Atlas zur K. M. Taf. XVI, 14).
7. Pentheus und die Mänaden. N 3262 (Mus. Borb. XVI, Taf. 11). J 1617 (Jahn, Pentheus Taf. 1).[2]
8. Lykurgos und Eurydike. N 3219 (Mon. IV, 16).
9. Frau in Trauer vor einer Kline. L. F. 272 (Mon. Ann. Bull. 1854 Taf. 16).
10. Pelops, Myrtilos und Hippodameia. Mon. IV, 30. L. F. 271 (Mon. V, 22).
11. Neoptolemos Tod durch Orestes. J 239 (Ann. 1868 Taf. E).
12. Thyestes und Atreus (?). W. V. B, Taf. 4.

[1] Vgl. Winter, A. J. VI S. 272.

[2] Vgl. Milchhöfer, A. J. S. 82 Anm. 63.

13. Tod des Hippolytos. L. F. 279 (A. Z. 1883 Taf. 6).
14. Telephos mit Orestes. R. C. 141 (A. Z. 1857 Taf. 106); Inghirami IV Taf. 368.
15. Alkmene auf dem Scheiterhaufen. L. F. 149 (J. H. S. 1890 Taf. 6).[1]

Den Zusammenhang zweier Wandgemälde mit dem Dirkebilde 4 hat bereits Dilthey erkannt und die Uebereinstimmung der Bilder auf den Einfluss des euripideischen Dramas zurückgeführt.[2] Die Annahme, dass sie nicht direkt auf die Aufführung, sondern auf ein von der Bühne abhängiges, bildliches Original zurückgehen, wird durch das Vorhandensein der Höhle auf allen 3 Bildern und die auf allen wiederkehrende Doppelhandlung der Bestrafung des Lykos auf der einen und der Schleifung der Dirke auf der anderen Seite sehr wahrscheinlich gemacht.

Das Hippolytosbild 13 lässt sich ebenfalls als Nachklang eines Gemäldes erweisen. Dass die Götterversammlung nach Analogie anderer Darstellungen zugefügt ist, hat Kalkmann gezeigt.[3] Wenn der Schrecken des Hippolytos auf dem Wagen und vor allem der Pferde nicht deutlich wird, so hat dies seinen Grund in dem unvollkommenen Können des späten Vasenmalers. Mit dem von Philostrat d. Ae. beschriebenen Bilde[4] besteht kein Zusammenhang; denn dort ist Hippolytos bereits tot und wird von seinen Pferden geschleift. Dagegen hat Kalkmann vielleicht mit Recht auf das bei Plinius erwähnte Gemälde des Antiphilos aufmerksam gemacht,[5] auf dem derselbe Moment, wie auf dem Vasenbilde dargestellt war, nämlich der Schrecken von Gespann und Lenker über den plötzlich aus dem Meere auftauchenden Stier. Da das Gemälde des Antiphilos in Rom war, so spricht auch die Berührung der Ovidstellen[6] mit unserem Vasenbilde stark dafür, dass das Vasengemälde die Komposition des Antiphilos wiedergiebt. Da ferner Antiphilos den Knaben Alexander

[1] Vgl. die attische Amphora L. F. 193. Ann. 1872 Taf. A.
[2] Dilthey, A. Z. 1878 S. 43. 50 f. Taf. 9.
[3] Kalkmann, A. Z. 1883 S. 43 ff.
[4] Imagines II, 4.
[5] N. H. XXXV, 114 Hippolytus tauro emisso expavescens.
[6] Metam. XV, 512. fast. III, 265. VI, 740.

gemalt hat, also damals schon ein berühmter Maler gewesen ist, so steht auch die Zeit, in die das Vasenbild zu setzen ist, der Zurückführung nicht im Wege. Nun hat Helbig sehr wahrscheinlich gemacht, dass auch ein anderes Bild des Antiphilos, nämlich seine Europe, auf die unteritalische Malerei gewirkt hat.[1] Man wird daher beide Gemälde in die frühe Zeit des Meisters, etwa 350, setzen dürfen. Hierfür spricht auch das Zeugnis des Quintilian,[2] der seine Blüte mit der Zeit Philipps von Macedonien verbindet. Aus diesen Bildern ist also auf einen Zusammenhang zwischen Alexandria und griechischer Kunst in Unteritalien nicht zu schliessen.

Die zweite Gruppe von Kompositionen fehlt noch auf den Vasen von Thurii.[3] Sie kommt erst im Uebergangsstil auf[4] und bildet dann auf den tarentinischen Vasen die Hauptgruppe. Bei der Behandlung dieser Gruppe gehen wir am besten von den Dramen aus, deren Einwirkung uns durch mehrere Vasenbilder bezeugt ist. Ein Vergleich derselben wird lehren, ob sie sich auf gemeinsame Vorlagen zurückführen lassen. Es kommen hier zunächst folgende Dramen in Betracht:[5]

---

[1] Untersuchungen zur kampanischen Wandmalerei S. 225.

[2] Institutio XII, 10.

[3] Furtwänglers Zuteilung der ersten unteritalischen Vasen, deren Vorbilder in Form und Stil die attischen Vasen der älteren Hälfte schönen Stils sind, (M. W. S. 149) nach Thurii hat sich mir bei einer eingehenderen Untersuchung der Vasen bestätigt.

[4] Unter Vasen des Uebergangsstils verstehe ich die ersten in Tarent gefertigten Vasen, auf denen die Grabornamentik noch fehlt, die aber schon neue nicht attische Formen besitzen. Vgl. z. B. die Phineusamphora (Mon. III, 49), Archemorosamphora (Bull. Nap. II, 5. 6). Amphora mit einem Opfer an Dionysos. (Mon. VII, 37. 38). Amphora mit Iphigenie in Aulis (Overbeck, Her. Gal. Taf. 14, 9) schlauchförmige Amphora mit Palladionraub, Apollo und Marsyas (Ann. 1858 Taf. M, A. Z. 1869 Taf. 17). Eimer mit dem Rhesosabenteuer (Gerhard, Trinksch. und Gef. Taf. K).

[5] Nicht auf ein Drama zu beziehen sind die von Huddilston wiederum mit den Choephoren des Aeschylos verbundnen Vasenbilder (S. 43 ff. fig. 1—4). Die Zurückführung stützt sich nur auf den Namen des Agamemnon, der auf der einen Vase auf die Stele geschrieben ist. Da die anderen Namen alle gefälscht sind, unterliegt auch dieser Name dem gleichen Verdachte. Ich habe deshalb diese Bilder schon oben unter den Darstellungen des Grabkults und der Verstorbenen angeführt.

1. Iphigenie in Tauris: A. P420. Mon. VI, 66. Huddilston a. a. O. Fig. 20.
   B. Buckingham.[1] Mon. IV, 51. Huddilston, Fig. 19.
   C. Bull. Ital. I, Taf. 7. Huddilston, Fig. 21.
2. Antigone: A. J423. Mon. X, 26. 27. A. Z. 1871, Taf. 40, 2.
   B. B3240. A. Z. 1871, Taf. 40, 1.
   C. K258. A. Z. 1884, Taf. 19, aus der Anomia S. 149 (Winckler).
3. Andromeda:[2] A. N3225. Minervini, Memorie accademiche I—III.
   B. S708. Mon. IX, 38.
4. Medea:[3] A. M810. W. V. I, 12. Huddilston, Fig. 23.
   B. S526. R. Rochette, Choix de peintures S. 263. Huddilston, Fig. 24.
   C. Musée Napoléon III. A. Z. 1867, Taf. 223.

Unter den Iphigenienbildern enthält A die vollständigste Komposition. Die Figuren gruppieren sich in 3 Reihen um den Mittelpunkt, den der durch eine Aedicula angedeutete Tempel der Artemis bildet. Die Aedicula in der Mitte ist auch auf B und C erhalten. Auf A und C steht Iphigenie in der Aedicula, auf B ausserhalb. Doch stimmt das Standmotiv und die Bewegung ihrer Hände auf A und B wieder überein. Die Statue der Artemis auf A mit der Fackel in der R., der Lanze in der L. ist unter der Hand des Malers von

[1] Die Vase B bedarf einer gründlichen Untersuchung auf Uebermalung; denn die Zeichnung der Aedicula mit dem Giebel an der r. Seite, des Luterions, das von unten gesehen wiedergegeben ist, der altarartigen Gegenstände (vgl. A. Z. 1849 Taf. V, 2), zwischen denen Iphigenie steht, ist unerhört.

[2] Die Hydria L. F. 185 geht auf ein anderes Vorbild zurück, das vielleicht mit dem des Andromedakraters übereinstimmt; vgl. die Haltung des Cepheus, Peleus und der Andromeda; das hydriatragende Mädchen ist nach Analogie anderer Bilder zugefügt (vgl. Mon. Ann. Bull. 1856 Taf. 9).

[3] Huddilston hätte diese Bilder nicht wieder auf Euripides zurückführen sollen. Auf Euripides dagegen sind wohl zu beziehen N3221 (Huddilston fig. 26), dessen Darstellung völlig Euripides entspricht, und R. Rochette, Choix de peintures S. 277 (Huddilston fig. 25).

B lebendig geworden und aus der Aedicula herausgerückt, ohne ihre Haltung zu ändern. Auf A und B kehrt auch der an das Perirranterion gelehnte Jüngling (Orestes) wieder, während die Haltung des Pylades verschieden ist. Dafür stimmt wieder die Haltung des Pylades auf A und C überein; im Rücken hängt sein Petasos, und er stützt sich auf seinen Knotenstock. Nach diesen Uebereinstimmungen kann kein Zweifel sein, dass die 3 Vasenbilder ein und dasselbe malerische Original benutzen. A bietet die beste Ueberlieferung, hat aber den Brief weggelassen, der nach der durch B und C repräsentierten schlechteren Ueberlieferung auf der Vorlage sicher vorhanden war. Der Maler von C hat wegen Raummangels nur ein stark interpoliertes Excerpt seiner Vorlage geben können; er musste sogar das grosse Standbild der Artemis weglassen, um Platz zu gewinnen, und setzte an seine Stelle ein kleines Idol, an das sich Iphigenie anlehnt.

Sehr lehrreich für die Freiheit der unteritalischen Vasenmaler ihren Vorlagen gegenüber ist auch ein Vergleich der Antigonedarstellungen. Das Karlsruher Bruchstück C enthielt wohl die vollständige Komposition in 3 Reihen. Hier ist von der in der Mitte stehenden Aedicula noch durch die Zeichnung ein Rest gesichert; die Aedicula ist ausserdem auf A noch erhalten. Auf A und B kehrt die von einem Doryphoros herangeführte Antigone wieder, auf ABC sehen wir einen Jüngling, der in derselben Weise trauernd die Hand an den Kopf legt, Haimon. Schliesslich lässt sich auch der kleine Knabe auf A und B als nach demselben Vorbild kopiert erkennen. Auf B ist die Aedicula weggelassen und der Situation widersprechend König Kreon auf einen Thron gesetzt. Der sitzende König ist eben ein den unteritalischen Vasenmalern geläufiges Schema,[1] das sie auch da aus Bequemlichkeit verwenden, wo es nicht am Platze ist. Die 3 Vasen liegen je 20 Jahre etwa auseinander, und an eine Fabrikation in derselben Fabrik ist schon des verschiedenen Stiles wegen nicht zu denken. Es bleibt also

[1] Vgl. Millingen 7. 54. R. Rochette, Monuments inédits Taf. 78.

auch hier nur die Annahme einer gemeinsamen malerischen Vorlage übrig.

Auf den beiden Andromedabildern ist in der Mitte Andromeda an 2 Bäume mit ausgebreiteten Armen gefesselt. Rechts von ihr naht sich Kepheus, der von einem sich umblickenden Diener gestützt wird. Links sitzt Kassiepeia, bei A auf einer Hydria, bei B auf einem Stuhl; vor ihr steht auf beiden Vasen eine Dienerin mit Sonnenschirm. Während uns die schlechtere Vase B die Komposition in 3 Reihen erhalten hat, ist die Götterversammlung auf A weggelassen, und das Bild in 2 durch einen Streifen mit Seetieren geschiedene Friese zerlegt. Der in der unteren Reihe mit dem Seeungeheuer kämpfende Perseus ist wieder beiden Vasen gemeinsam. Die Uebereinstimmung in den Hauptfiguren zwingt zur Forderung einer von beiden Vasenmalern unabhängig benutzten Vorlage.

Die Art und Weise, wie die Vasenmaler ihre Vorlagen excerpieren, lässt sich sehr deutlich an den Medeabildern nachweisen. Die reiche und vollständige Komposition in 3 Reihen auf der Münchner Amphora A ist längst als von einer malerischen Vorlage abhängig erkannt worden. Auf dieselbe Vorlage wird auch die elend gezeichnete Vase B noch zurückgeführt werden können. Die entsetzte Frau auf B stimmt in ihrer Haltung mit Merope überein; besonders scheint mir aber das Motiv des die Knaben schützenden Pädagogen dafür zu sprechen, das man von derselben Scene auf A, wo nur der Doryphoros der Schützer ist, kaum wird trennen können. Sicherer ist noch der Zusammenhang mit der Vorlage von A bei C. Das Motiv der Medea, die den einen Knaben auf dem Altar am Haare packt und in der r. Hand das Schwert schwingt, ist von dem entsprechenden Motiv auf A bis auf die etwas geänderte Armhaltung des Knaben nicht unterschieden. Da der andere Knabe nicht tot auf dem Altar liegt, sondern weggelassen ist, so ist es wohl unzweifelhaft, dass A und C dieselbe Vorlage gekannt haben, und der Maler von C einfach die Darstellung des Mordes des einen Knaben aus der grossen Komposition herausgenommen hat.

Aus dieser Vergleichung ergiebt sich also, dass alle an-

geführten Bilder auf in Raumfüllung und Figurenverteilung gleichartige Vorlagen zurückgeführt werden müssen. Zugleich lernen wir daraus, wie frei sich die unteritalischen Vasenmaler ihren Vorlagen gegenüber verhalten, und wie stark ihr excerpierendes Verfahren die ursprüngliche Komposition bisweilen verwischt hat. Demnach ist zu schliessen, dass alle die Vasenbilder, die die Komposition in 3 Reihen um einen Mittelpunkt mehr oder weniger deutlich erhalten zeigen, auf gleichartige Vorlagen zurückgehen. Wir dürfen also unsere Gruppe etwa um folgende Darstellungen erweitern:

5. Hektors Lösung durch Priamos. P 422. Mon. V, 11. 12.
6. Niobe im Grabmal ihrer Kinder. N 3246. sächs. Ber. 1875 Taf. 4.
7. Dareios Kriegsrat. N 3253. W. V. VII, 6a.
8. Hypsipyle.[1] N 3255. Gerhard, ges. Abhandlungen Taf. 1.
9. Adonis. S 702. Bull. Nap. n. s. VII Taf. 9.
10. Kampf um eine Aedicula. Neri. Nouv. Ann. 1838 Taf. B.
11. Meleagers Tod. S 11. A. Z. 1867 Taf. 220.
12. Schutzflehende Frauen. P 452. Mon. VI, 71. — Bull. Nap. II Taf. 7.
13. Lykurgos (?) Dresden. A. Anz. 1891 S. 24.
14. Schutzflehender. Mon. Ann. Bull. 1856 Taf. 9.

Als Excerpte darf man vielleicht noch anschliessen:

15. Schutzflehender mit Knabe. R. Rochette, Monuments inédits Taf. 78.
16. Jason vor Pelias. Millingen 7.
17. Hekabe (?) Mon. II, 12.
18. Lykurgos und Dryas. Ann. 1874 Taf. R. N 2874. Mus. Borb. XIII Taf. 29.

Wo sind nun die Vorlagen für die unteritalischen Vasenmaler entstanden, und welcher Art waren sie? Zur Beantwortung dieser Frage ist auszugehen von der Tracht und Ausstattung der Bühne, die uns die Vasenbilder vorführen. Es empfiehlt sich etwas genauer hierauf einzugehen als dies O. Jahn gethan hat, der zum ersten Mal den Zusammenhang

[1] Auszuschliessen ist hier Ap. V. E 10, da die Deutung auf Hypsipyle durch nichts begründet ist.

mit der Bühne scharf betonte.[1] Die Schauspieler tragen alle einen eng anliegenden Trikot, der auf den Aermeln mit Zickzacklinien oder bunten Tupfen verziert ist. Darüber liegt ein ärmelloser gegürteter Chiton, der bis zu den Füssen reicht und vorn einen breiten Streifen mit prächtiger Stickerei, am Saume eine breite Borde als Verzierung hat. Ueber dem Chiton tragen die Könige einen Mantel, Orientalen ausserdem auf dem Haupt die Tiara. Dem Könige folgt nach der Bühnensitte ein Doryphoros. Die Tracht der Könige kehrt bei den weiblichen Rollen wieder. Trikot und Chiton trägt auch der Pädagog; aber der Chiton ist kurz, und der Mantel hat einen einfachen schwarzen Saum. Seine Maske ist kahlköpfig und weissbärtig; in der Hand hält er den Krummstab. An den Füssen tragen sämtliche Schauspieler hohe Schnürstiefel; dieselben Stiefel erscheinen auch sonst bei allen Personen, die in der Bühnentracht dargestellt werden. In den Stiefeln ist also der Kothurn zu erkennen und in dieser Form für die Bühne vorauszusetzen.

Ein Vergleich mit den Darstellungen, die sicher auf das attische Theater zurückgehen, der Neapler Satyrvase[2] und dem Andromedakrater,[3] lehrt, dass die Tracht der Schauspieler auf den unteritalischen Vasenbildern der attischen Bühnentracht nicht genau entspricht. Die Bestandteile sind allerdings dieselben, Trikot, Chiton und Mantel; aber die Verzierung des Chitons ist eine andere geworden. Die breiten gestickten Querstreifen, auf denen Quadrigen, Sphingen, bewegte Figuren dargestellt sind, fehlen. Ferner ist die für Attika, wie es scheint, charakteristische Verzierung mit Pferdeköpfen und Pferdevorderteilen (ἵπποι bildeten die Gefolgschaft des Dionysos) verschwunden.

Zu der Verschiedenheit in der Tracht tritt die Verschiedenheit in der Komposition. Dies lehrt ein Vergleich des Berliner Andromedakraters mit den unteritalischen Andro-

---

[1] Einleitung zur Vasensammlung in München S. CCXXVII

[2] W. V. E, 8 (Mon. III, 31). Auch das Paraliarelief (A. M. VII Taf. 14) kann man vergleichen.

[3] Vgl. A. J. XI Taf. 3.

medavasen. Der attische Krater geht nach Bethes Ausführungen auf das 412 aufgeführte Drama des Euripides zurück; er zeigt in der Tracht der Schauspieler auch deutlich die Abhängigkeit von der attischen Bühne. Ein genauer Anschluss an das Bild der Aufführung ist nicht erstrebt; an die Stelle der Pfähle, an die, wie die Parodie des Aristophanes deutlich zeigt, Andromeda gefesselt war, ist ein hügeliger Hintergrund getreten, vor dem Andromeda mit ausgebreiteten Armen steht. Ganz anders auf den Andromedabildern in Unteritalien! In der Mitte ist Andromeda an zwei Pfähle gebunden, genau so wie es für das Drama des Euripides vorauszusetzen ist. Keine einzige Figur stimmt in ihrem Motiv mit denen des Berliner Kraters überein. Die Komposition ist eine völlig andere geworden. Beide Darstellungen gehen also auf zwei verschiedene Vorlagen zurück, von denen die eine sicher in Attika entstanden ist, die andere durch die abweichende Tracht der Schauspieler und die neue Komposition die Herkunft aus Attika ausschliesst. Ist aber die Vorlage der Tarentiner Andromedavasen nicht in Attika entstanden, so müssen auch die gleichartigen Vorlagen der anderen Bilder von Attika gelöst und nach Tarent (denn dort sind alle Vasenbilder, die die neue Komposition zeigen, gefertigt) verlegt werden.

Für die in Tarent entstandenen Vorlagen der unteritalischen Theaterbilder ist demnach charakteristisch die Verteilung der Figuren in drei Reihen um einen durch ein Gerät besonders betonten Mittelpunkt, über dem in der oberen Reihe die Götter angeordnet sind. Die Auswahl der zuschauenden Götter ist so getroffen, dass sie in einer inneren Beziehung zur unten dargestellten Bühnenhandlung stehen. Diese Dreireihenkomposition ist in Attika im V. Jahrhundert unbekannt und fehlt auch noch auf den Vasen von Thurii. Zum ersten Mal erscheint die neue Anordnung der Figuren auf den tarentinischen Vasen am Ende des V. Jahrhunderts. Es bestätigt sich also wieder der Schluss, dass malerische Vorlagen in Tarent den Anlass zum Auftreten der neuen Kompositionsweise gegeben haben werden. Nun stehen alle Vasenbilder deutlich unter dem Einfluss des „euripideischen“

Dramas. Sie zeigen in der Ausstattung und in der Tracht untereinander eine solche Gleichartigkeit, dass man auch diese längst auf das Vorbild des Theaters zurückgeführt hat. Auch die auf einer Reihe der Bilder wiederkehrenden Dreifüsse, die zur dargestellten Scene keine Beziehung haben, erklären sich wohl am einfachsten als Erinnerung an den dionysischen Bezirk, in dem die den Bildern zu Grund liegenden Dramen aufgeführt worden sind. Die Gemälde, deren Komposition und Motive in die Vorlagebücher der Vasenmaler aufgenommen worden sind, müssen demnach in engster Beziehung zur Bühne und zur Theateraufführung stehen.

Ausgeschlossen ist zunächst, dass es Gemälde sind, die nur unter dem Eindruck eines Dramas stehen und die im Drama gegebenen Anregungen zu eigner, neuer Komposition verfolgen. Dafür ist die Komposition der Bilder entscheidend. Bei einem Gemälde ist eine architektonische Gruppierung der Figuren wie hier unerhört. In der folgenden Entwicklung der grossen Malerei ist von einer Einwirkung dieser ganz unmalerischen Anordnung nichts zu spüren; sie fällt vielmehr aus dem Verlaufe der Kunstentwicklung heraus. Ebenso ist der Gedanke an eine Art illustrierter Hypotheseis, deren letzte Quelle doch wieder Gemälde sein würden, den Reisch angedeutet hat,[1] abzuweisen. Dagegen spricht schon die Anwesenheit der Götter in der oberen Reihe, die aus dem Bedürfnis eines mythologischen Handbuchs keine Erklärung findet.

Demnach wird die von H. v. Prott zuerst ausgesprochene Ansicht[2] zu Recht bestehen, dass als Vorlagen der tarentinischen Theaterbilder eine Art von Votivgemälden entsprechend den attischen Votivpinakes anzunehmen sei. Durch litterarische[3] und bildliche[4] Ueberlieferung ist die Existenz

---

[1] Vgl. Dörpfeld-Reisch., griechisches Theater S. 309.

[2] Vgl. a. a. O. S. 52 ff.

[3] Vgl. Aristot. Polit. VIII, 6. Plutarch, Themistocles V.

[4] Vgl. Reisch, Griechische Weihgeschenke S. 130 ff. Die Neapler Satyrvase hat H. v. Prott mit grösster Wahrscheinlichkeit auf einen πίναξ zurückgeführt.

solcher πίναχες in Athen bezeugt. Einer Annahme entsprechender πίναχες für Tarent steht nichts im Wege, da dort attische Dramen, wahrscheinlich in mehr oder weniger starker Umarbeitung, aufgeführt worden sind. Wenn auch in Tarent nicht wie in Attika ein ἀγών die Veranlassung zur Weihung gegeben haben wird, so ist es doch leicht denkbar, dass der Chorege oder die Techniten, die das attische Stück in Tarent neu inscenierten, zum Danke für den Erfolg dem Gotte einen πίναξ stifteten. Bei dieser Annahme findet die Dreireihenkomposition eine genügende Erklärung. Die Götter, deren Walten sich in der Entwicklung der Handlung offenbart hatte, nehmen auf dem Weihgeschenke die erste, die höchste Stellung ein. Dann wird eine Hauptscene des Stückes wiedergegeben mit besonderer Hervorhebung der drei Agonisten, die sich auf fast allen Vasenbildern deutlich erkennen lassen. Eine Einwirkung der Bühnenarchitektur ist es auch, wenn in den Mittelpunkt Hallenbauten gerückt werden.[1] Hatte sich eine solche Komposition einmal herausgebildet, so wurde sie antiker Gewohnheit gemäss lange beibehalten. Das Verhältnis des πίναξ zur Aufführung ist demnach folgendermassen zu denken: Es wird eine Hauptscene des Dramas dargestellt, in Verbindung mit einem anderen auf der Bühne wohl nicht dargestellten Bilde, das in engster Beziehung zur Haupthandlung steht und sie erläutern soll. So findet sich auf dem Archemorosbilde (8) unten der tote Knabe aufgebahrt; auf dem Adonisbilde (9) schlummert unten auf einer Kline der Geliebte Aphroditens. Der Kampf des Perseus mit dem

[1] Vgl. Reisch a. a. O. S. 205. 308 ff. Auch in Athen scheint in manchen Stücken sich die Handlung innerhalb einer Vorhalle abgespielt zu haben (vgl. Reisch a. a. O. S. 205 f. Bethe, Prolegomena S. 263 f. Anm. 47). Diese Vorhallen sind Versatzstücke, die im einzelnen Falle, wo sie notwendig waren, vor die Bühnenwand gesetzt wurden. Weder mit der hellenistischen, noch mit der römischen Bühne besteht, schon des Zeitunterschieds wegen, ein Zusammenhang. Die Säulenbauten pompeianischer Wandgemälde sind feststehende Architekturteile, die, wenn sie wirklich das Bühnenbild wiedergeben, zum Aufbau des Bühnenhauses gehören, während die apulischen Aediculae aus Holz und Stuck aufgeführte Versatzstücke sind, die nur bei der Aufführung einzelner Stücke zur Anwendung kamen.

Seeungeheuer schliesst das Andromedabild (3), die Ermordung des einen Sohnes das Medeabild (4) nach unten ab. Auf der Perservase (7) sehen wir als Hauptbild den Kriegsrat des Dareios, im unteren Streifen die Abgaben zahlenden Völkerschaften zur Veranschaulichung der Machtmittel des Perserreiches. So wird der enge Zusammenhang mit dem Theater gelöst, und es entsteht ein Bild des Mythos, wie ihn der Dichter neu gestaltet hatte.

Wenn also einzelne Vasenbilder vorhanden sind, die wohl im Stoff und in der Handlung übereinstimmen, aber in den einzelnen Figuren von einander abweichen, so darf man sie nicht jedes für sich zur Reconstruktion einzelner Scenen des Stückes verwenden. Vielmehr ist zuerst die Komposition der Vorlage unter Heranziehung sämtlicher zugehöriger Bilder zu bestimmen. Dann erst kann man die Vasenbilder als den Fragmenten gleichwertige Zeugnisse benutzen.

Die Dreireihenkomposition der πίνακες war den Vasenmalern, die auf ihren Amphoren grosse Flächen zu schmücken hatten, sehr willkommen. Man giebt daher den Versuch, diese Flächen durch grosse Figuren auf einer Bodenlinie zu füllen, auf und übernimmt am Ende des V. Jahrhunderts in Tarent auch andere Darstellungen in der neuen Komposition, oder ordnet schon vorhandene Darstellungen in der neuen Weise an.

Gleichzeitig mit den Tragödienbildern erscheint dieselbe Anordnung auf den Unterweltsbildern, die auf eine gemeinsame Vorlage zurückzugehen scheinen.[1] In der Aedicula in der Mitte sitzen Hades und Persephone, um sie gruppieren sich oben r. Theseus, Peirithoos und Dike, l. die Herakliden mit Megara, in der Mitte l. Orpheus, r. die Totenrichter, unten von l. Tantalos, Herakles mit dem Kerberos und Sisyphos. Diese Komposition wird von den Vasenmalern durch

[1] Vgl. Hartwig, A. Z. 1884 S. 253 ff. Winckler, Breslauer philologische Abhandlungen III, 5 (1888) Kuhnert, A. J. VIII S. 104 ff. Unteritalische Nekyien). Philologus 1894 S. 385 (Milchhöfer), 1895 S. 19 (Kuhnert) S. 751 (Milchhöfer). Die Karlsruher Fragmente K 258 sind nach Firnis, Deckfarben und Zeichnung tarentinisch.

Hinzufügung anderer Figuren in mannigfacher Weise variiert. Die Zurückführung der Vorlage auf Polygnots Nekyia ist nach Form und Inhalt ausgeschlossen. Ebensowenig kann mit dem Nekyiabilde des Nikias der Zeit wegen irgend ein Zusammenhang bestehen. Deutlich ist dagegen hier wieder die Beziehung zur dramatischen Poesie durch die Anwesenheit der Megara mit den Herakliden, des Theseus und Peirithoos. Unterweltsbilder, die in dieser Zeit häufig genug gewesen sein werden, mögen den Vasenmalern als Vorlagen für die Komposition und die einzelnen Motive gedient haben. Auf einem einzigen Bilde ist Eurydike zu erkennen;[1] ihr Fehlen auf allen anderen Bildern hat Kuhnert veranlasst, in dem Orpheus dieser Bilder den Mystagogen zu vermuten, der die Verstorbenen von der Unterweltskönigin losbittet. Aber diese Vermutung einer Beziehung der Darstellungen zu Mysterien entbehrt jeder Grundlage. Dagegen ist die Möglichkeit nicht abzuweisen, dass in manchen der von den Vasenmalern zugefügten Figuren keine bestimmten mythischen Persönlichkeiten, sondern Sterbliche gemeint sein können. Allerdings ist eine Beziehung der dargestellten Figuren zu den im Grabmal der Rückseite bisweilen auftretenden Personen, von der Kuhnert Aufschluss erhoffte, nicht immer nachzuweisen.[2] Für die Entstehung der Vorlage in Attika hat man auf das Erscheinen des Triptolemos als Totenrichter in der Unterwelt hingewiesen. Doch ist diese Thatsache für die Frage nach dem Entstehungsort der Vorlage nicht entscheidend, da sich seit der Gründung von Thurii mit der attischen Kultur auch attische Vorstellungen in Unteritalien verbreitet haben werden.

Eine Umwandlung durch die neue Kompositionsweise haben die Bilder des Totenkults erfahren. Hier kommt in Tarent die Dreireihenkomposition mit der Aedicula in der Mitte auf; doch hält sich daneben auch noch die alte Anord-

---

[1] W. V. E, 3. 2.

[2] W. V. E, 1: A. Jüngling, Frau und Knabe. B. sitzender Mann, vor ihm Diener mit Schale und Kantharos. E, 4: A. Jüngling. B. 2 Jünglinge, der eine sitzt, der andere steht. E, 6, 2: A. Jüngling. B. sitzender Jüngling, dem ein Knabe aus der Kanne in die Schale eingiesst.

nung, dass die Figuren zu beiden Seiten des Grabmals auf gleicher Höhe stehen oder sich in langem Zuge dem Grabmal nähern. Da die neue Komposition zuerst auf den Theater- und Unterweltsbildern auftritt und hier durch die Art der Vorlage der Vasenmaler wohl begründet ist, so wird man annehmen dürfen, dass die Maler der Grabdarstellungen zur Umänderung der alten Komposition durch die Theaterbilder angeregt worden sind. Die Aehnlichkeit des Aufbaues der Aediculae auf den Grab- und Theaterdarstellungen wird dadurch zu erklären sein, dass beide aus vergänglichem Material hergestellt sind. Den Gedanken an eine freie Erfindung der Maler der Grabvasen wird man dann nicht festhalten, wenn man sieht, dass die Vasenmaler bereits auf anderem Gebiete die neue Komposition kennen gelernt haben und verwenden. Wie nahe die Uebertragung lag, zeigt eine der ersten Vasen, auf der die neue Komposition erscheint, die Niobeamphora (6), deren Hauptbild mit der Niobe des Aeschylos in Beziehung gesetzt worden ist. Hier gruppieren sich bereits in der Bühnenscene um ein Grabmal Götter, Schauspieler (deutlich die drei Agonisten!) und Frauen. Auf der anderen Seite steht wieder ein Grabmal in der Mitte, um das Grabmal gruppieren sich die Personen in derselben Weise, wie auf der Vorderseite: die Anordnung der Figuren um die Aedicula auf der Vorderseite hat für die Komposition der Rückseite das Vorbild abgegeben.

Vita.

Natus sum Carolus Watzinger Darmstadtii anno h. s. LXXVII a. d. V id. Iun. patre Carolo matre Bertha e gente Geilfus, quibus adhuc superstitibus gaudeo. Fide educatus sum evangelica. Litterarum elementis imbutus per novem annos frequentavi Gymnasium Darmstadtiense, ubi Noackius meus praeceptor dilectissimus ad studium antiquae artis monumentorum primus me incitavit, tum maturitatis testimonium adeptus mense Aprili h. s. a. XCV Heidelbergi, mense Octobri Berolini, mense Aprili a. XCVI Bonnae in numerum civium almae litterarum universitatis receptus sum. Studiis philologicis archaeologicis historicis deditus audivi viros clarissimos Heidelbergi: Brandt, de Duhn, C. Fischer, Rohde †, Schoell; Berolini: Curtius†, Diels, Graef, Kekule de Stradonitz, Koepp, E. Schmidt; Bonnae: Buecheler, Elter, Koerte, Loeschcke, Nissen, Radermacher, Solmsen, Strack, Usener, Wiedemann.

Seminarii philologi Bonnensis per sex menses fui sodalis extraordinarius, per ter senos menses sodalis ordinarius; in seminarium historicum Bonnense Nissen, in exercitationes archaeologas Kekule de Stradonitz et Loeschcke, epigraphicas Buecheler et Koerte, philologas Brandt, Diels, Radermacher benevole me admiserunt.

Quibus viris omnibus gratias ago quam maximas, in primis vero Buechelero, Loeschckio, Usenero, quibus quantum debeam nunquam obliviscar.

Sententiae controversae.

I. a) Platon. Hipp. mai. 295 A legendum est: *ἐγὼ μὲν οὖν εὖ οἶδ' ὅτι . . . ἀκριβέστερον ἄν αὐτό σοι εἴποιμι.*

b) ibid. 301 E verba *κατὰ Ἱππίαν* ab Hartmanno deleta retinenda sunt coll. 301 B.

c) ibid. 301 E *φοβοῦμαι γάρ σε σαφῶς λέγειν, ὅτι μοι χαλεπαίνεις*, codicis B lectionem *σε* contra Schanzium tueor coll. Euth. 15 D.

II. a) Senecae ep. I, 7, 4 „mane leonibus et ursis homines, meridie spectatoribus suis obiciuntur" verbum „spectatores" Germanica lingua verbo: „Kampfrichter" vertendum est.

b) ibid. I, 9, 4 propono: sed quae si desunt non desiderat, non deesse mavult; libri: sed quae sibi desunt non desiderat: non deesse mavult.

c) ibid. XVIII, 6, 6 restituo: potest quidem ille etiam relictus sibi explicare partes suas. utetur propria velocitate: sed nihilominus adiuvat et iam currentem hortatur. B adiuvant etiam currentem hortatur, Haase coni. hortator.

III. Fabularum de stellis ordo qui exstat in Hyginï Astronomicis non est ordo Arati.

IV. Ovidium in fastis fabulas de stellis e libro quodam C. Iuli Hygini, (Graeca lingua scripto?) cuius epitoma astronomica quae dicuntur Hygini sunt, sumpsisse conicio.

V. Vitruvius: de architectura l. IX, IV, 5—12 et Achilles Statius in Uranologio Petavii pag. 136c sqq. eodem fonte astronomico usi sunt.

VI. Quod Welckerus coniecit Triptolemum a Cerere missum a Sophocle in scaenam translatum non esse, pugnat contra Dion. Hal. ant. Rom. I 12 et vascula picta, quae Sophoclis tragoediam respiciunt: Overbeck: Kunstmythologie tab. XVI, 13—15.

VII. Errat Furtwaenglerus, cum Phidiam se ipsum in Minervae clipeo scalpsisse negat.

VIII. Quomodo Parrhasii libidines (Plin. N. H. XXXV, 72) compositae fuerint, intellegi posse puto e monochromatis villae Farnesinae (Mon. XII, 8) et vasculis pictis Italiae meridionalis ut A. d. I. 1870 tab. S; Millingen, peintures antiques de vases grecs tab. 26.

IX. Contra G. Koerte (Mus. Rhen. LIII, 239) sententiam E. Curtii retinendam esse censeo, *ὀπισθόδομον* esse veteris templi posticum restitutum.

X. Caput hermae (Arndt, Einzelverkauf 505. 506) et statua Amazonis equitantis in museo Neapolitano (caput: Arndt. 772/73) ad archetypon redeunt, quod conexum est statuae illi quae dicitur „vatikanische Wettläuferin.“